INDICE

Páginas

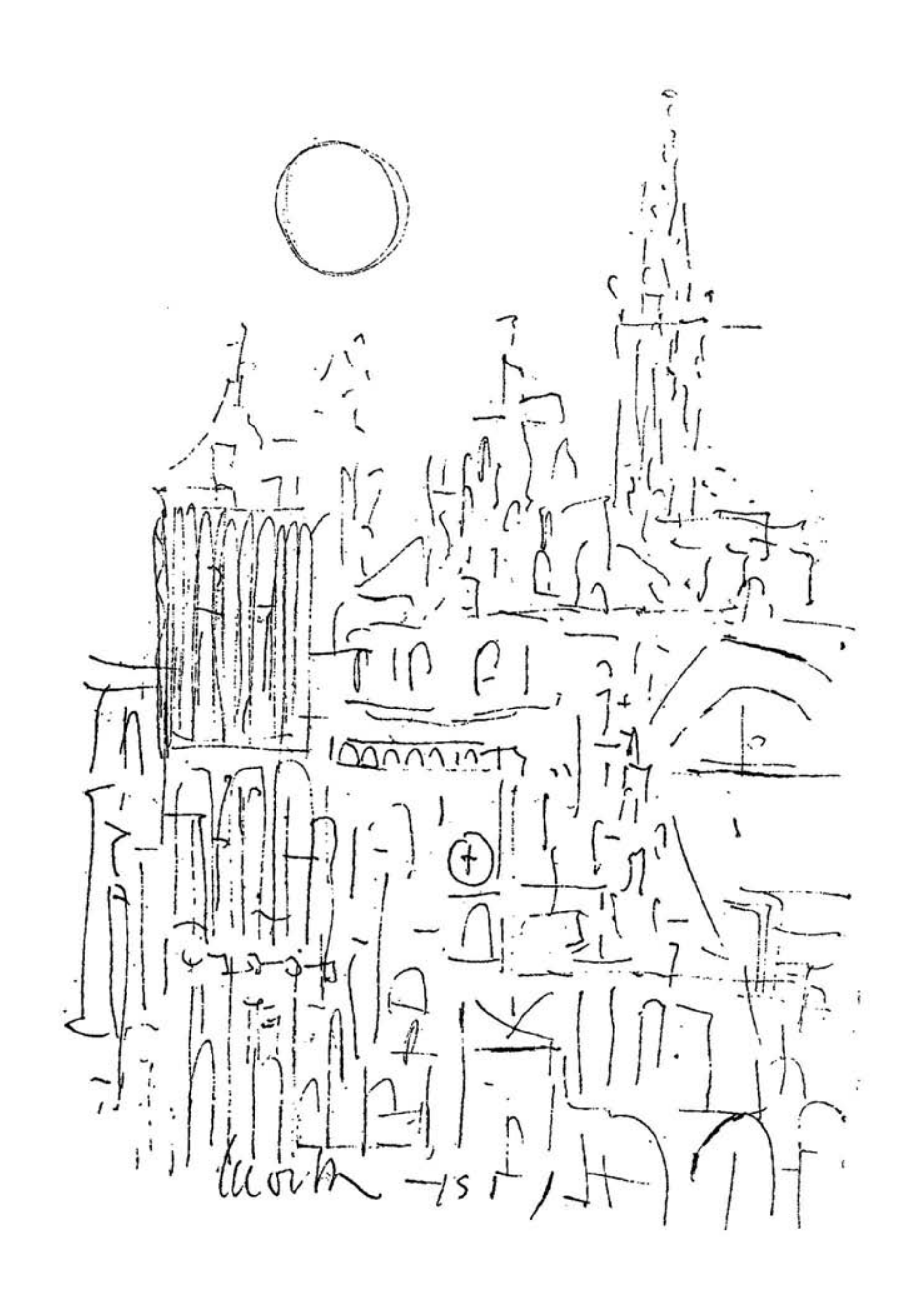
BRÚJULA DEL PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

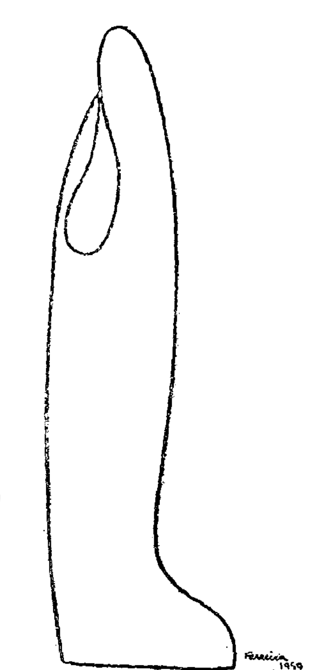
ASTERISCOS

Portada y dibujos del pintor suizo Louis Lecoultre. Ilustran el ensayo «Arte y sociedad» dibujos de Carlos Ferreira, Pablo Picasso, Salvador Dalí, un alzado de iglesia barroca andaluza y una pintura prehistórica de la Cueva de Alpera. El estudio «Europa, campesina» va ilustrado con tres dibujos de Vincent van Gogh, y el de «Solana, escritor; Solana, pintor», con dibujos de éste, con un retrato de José Moreno Villa.

En páginas de color: «¿Adónde va Hispanoamérica?», con «El espíritu de México», de Angel Herrera Oria, y «Cómo ve España un español con los ojos abiertos», de Fernando Martín Sánchez Juliá.



BRUJULA DEL PENSAMIENTO



ARTE Y SOCIEDAD

POR

MANUEL FRAGA IRIBARNE

QUE entre el arte y la sociedad en que nace hay relaciones íntimas, si no determinantes, es algo que no se puede poner en duda, después de los trabajos de Guyau (1), Squillace (2), Lalo (3), Haussenstein (4) y Bastide (5). Hay una sociología del artista, de los temas y del aficionado o consumidor de las obras de arte. El arte se relaciona con todas las instituciones sociales y repercute a la vez sobre ellas, del mismo modo que la literatura acusa la posición de las clases, de las generaciones, de los pueblos y de las razas. La religión (el arte gótico), la organización de la familia (el culto a la mujer en ciertas épocas), el régimen económico (el oro en nuestros altares barrocos, la pintura

(1) *L'art au point de vue sociologique*, París, 1890.
(2) *Sociología artística*, Turín, 1900.
(3) *L'art et la vie sociale*, París, 1921.
(4) *Die Kunst und die Gesselltchaft*, Munich, 1916.
(5) *Arte e Sociedade*, Sao Paulo, 1945. Este libro (que incluye una rica bibliografía en sus páginas 244 y sigs.) puede considerarse como una buena exposición del estado actual de la cuestión (con los reparos que pone a las limitaciones de su metodología Fermín Chávez, en *Dinámica Social*, núm. 18, página 35, 1951).

burguesa de Holanda), el régimen político (los grandes palacios europeos del siglo XVIII), están en relación estrecha con las tendencias artísticas. Unas veces la sociedad produce directamente ciertas formas de expresión artística: el arte *redobla* el ambiente, como Lalo. Otras veces el influjo es negativo: el arte intenta hacer olvidar el medio social, o alguna de sus características; lo idealiza o lo *sublima* en el sentido freudiano. El caso límite es la *evasión* total, a través de las ficciones o de la expresión abstracta.

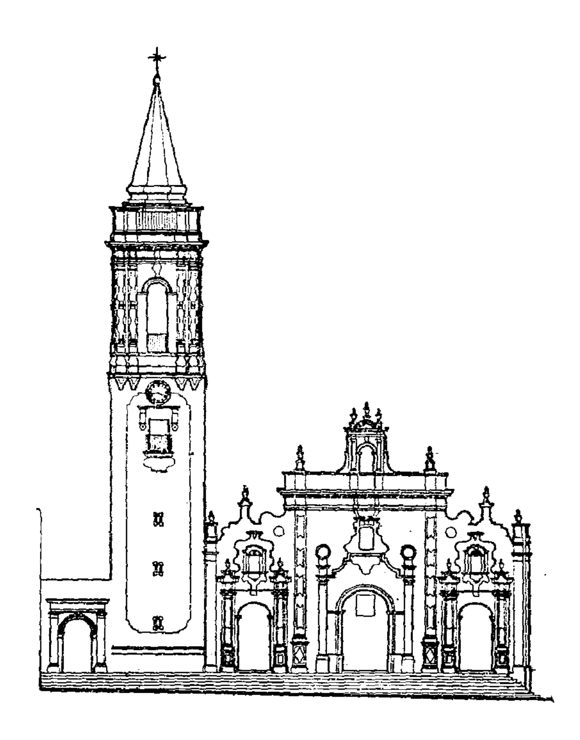
Hay, en todo caso, una sociología estética, ese campo en el que trabajaron Taine, Brunetière, Lanson y Lalo, que investiga las relaciones del arte con el público, y las leyes de la evolución de los géneros y de las temáticas, de los estilos y de las modas artísticas. Es más: precisamente porque el arte es la más elevada expresión de las tendencias de una sociedad (ya que, como dice Heidegger, la obra de arte es la realización de la verdad histórica), estudiando sus ciclos y sus concesiones, han podido surgir los más inteligentes atisbos de la moderna filosofía de la Historia, pasando de interpretaciones estéticas a otras de mayor alcance (1).

Casi todos los estudiosos del tema han observado en la historia del arte una serie de constantes y patrones que les han hecho sospechar la existencia de procesos orgánicos. Así, Sir Flinders Petrie (autor de *The revolutions of Civilization*) estima que las artes pasan del arcaísmo al dominio de la expresión, en un orden dado: primero se constituyen la Arquitectura y la Escultura; después, sucesivamente, la Pintura, la Literatura, la Música; al fin, se domina la mecánica, la ciencia teórica y se conquista la riqueza. Entonces llega el Mane, Tecel, Fares de todas las civilizaciones. Spengler ha seguido, en parte, un razonamiento semejante.

Paul Ligeti (en *Der Weg aus dem Chaos*) cree que toda cultura pasa por tres etapas: la de la Arquitectura, Escultu-

---

(1) El hecho ha sido bien subrayado en el importante libro del P. A. Sorokin, *Social philosophies of an Age of Crisis*, Boston, 1951 (del cual tomo parte del material manejado en este ensayo).



ra y Pintura, que de algún modo corresponden con las del Arcaísmo, Clasicismo y Postclasicismo. A su vez, en las ondas largas de la Historia se reproduce un proceso semejante: las Esculturas antiguas, como la de Egipto, son predominantemente arquitectónicas; las clásicas (Grecia), más bien plásticas (el sentido *apolíneo* de Spengler); las modernas (Europa occidental), pictóricas.

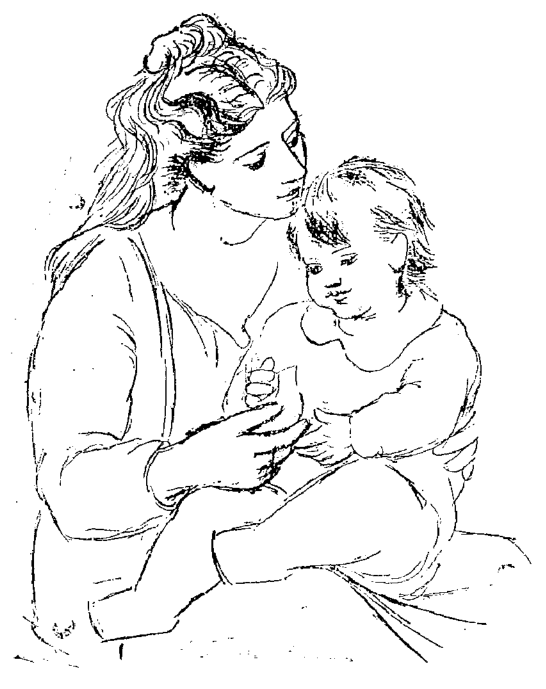
En el fondo, es la interpretación hegeliana: simbólicos, clásicos, románticos. Y también la de Víctor Hugo (seguida por Bovet): lírica, épica, dramática. Entre nosotros, Donoso Cortés insistió mucho en la correlación del arte clásico y la sociedad pagana, y el arte románico y la cristiana.

Otros autores subrayan el aspecto vital del proceso: el arte es un organismo viviente, que atraviesa por las fases inexorables de nacimiento, crecimiento (y cenit) y decadencia. En este sentido, Waldemar Deonna ha analizado el arte paleolítico, el neolítico, el grecorromano y el de la Europa cristiana, con la apreciación de que los cuatro pasan por tres períodos muy similares de arcaísmo, clasicismo y decadencia.

Frank Chambers sostiene lo mismo, circunscribiéndose a Grecia y Europa; y también Lalo, que habla de los ciclos preclásico, clásico y postclásico.

Otros autores, sin llegar tan lejos en esta interpretación lineal y naturalista (muy siglo XIX), señalan ciclos en los estilos: Max Vervorn habla de la alternancia entre los que llama estilo fisioplástico e ideoclástico; Schaffer, del estilo expresionista e impresionista; Eugenio D'Ors, del clásico y el barroco, y también de las formas que pesan y de las que vuelan; Schmarson, de épocas plásticas y épocas pictóricas; Worringer, de períodos de abstracción o de sensibilidad; Dvorak, de idealismo y naturalismo; Scheltemas, de procedimientos mecánicos y orgánicos; Frank Chambers señala otra distinción importante: períodos *no estéticos* del arte (el arte sirve a otros valores: la religión, la tradición, etc.) y períodos *estéticos* (el arte por el arte). Panofsky distingue estilos esenciales y formales; Coelle, los cubistas y los orgánicos; Colhn-Wiener, tectónicos y contratectónicos, etc.

Parece, pues, que, cualquiera que sea la dificultad para



P. Picasso

afirmar positivamente una u otra tesis, sí se puede presumir que no cabe eludir el problema y afirmar alegremente que no importa mucho el arte nuevo o viejo y sí el tema de sociedad vieja o nueva. Esto, o es ignorancia, o es mal disimulado marxismo, suponiendo que las influencias recíprocas van en una sola dirección a partir del problema electoral de la estructura económicosocial.

Pero no podemos, naturalmente, quedarnos en este planteamiento general: estamos en el dintel de la segunda mitad del siglo XX, ya muy encajado en sus propias tendencias. Y estamos, ¿por qué no decirlo?, ante un suceso importante: la Bienal Hispanoamericana de Arte y los múltiples problemas que ha planteado.

Ante ella se ha dicho ya casi todo, desde muy diversos puntos de vista y con muy distintos quilates de buena fe. Con todo, la polémica ha planteado algunos temas clave, respecto de los cuales todo lo demás es anécdota. Y, pasada un poco la avalancha pasional, convendría revisarlos a la luz de los principios.

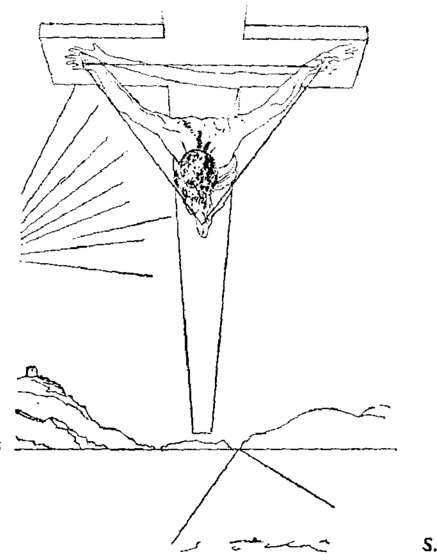
La época actual sería, en los esquemas citados, *pictórica:* por algo ha habido en la Bienal tres grandes premios de Pintura, y el de Arquitectura ha quedado desierto. Es una época individualista, dinámica, impresionista, ilusionista. Se ha hablado del arte hollywoodesco, y, de hecho, el cine es el arte del siglo. En la Bienal de Sao Paulo figuraba, entre las obras expuestas, la proyección de una película de formas abstractas (el Jurado no supo clasificarla en ninguno de los géneros previstos, pero la admitió). La pintura de Dalí, con sus efectos de luz provocados por grandes focos eléctricos (y en el Cristo, con cristal además), contiene, indudablemente, técnicas cinematográficas. Para algunos, éste es el desenlace lógico de un arte puramente sensorial, naturalista, que de puro materialista ha llegado a desintegrar la realidad misma. El academicismo del XIX desemboca en el impresionismo, que no intentó ya representar la cosa (no digamos su esencia eter-

na), sino el fino aspecto sensorial de la misma. Es lo mismo que Tierno Galván ha subrayado respecto del cine: que se concreta a la finitud de las experiencias (el puñetazo, el beso), al puro movimiento que desconoce los caracteres, las propiedades, las esencias. La música de *jazz*, con su trepidante insensatez, sería el último símbolo de ese *carpe diem* del siglo XX.

Pero aquí termina lo que es cierto y empieza el confusionismo. En primer lugar, porque pretende concluir de esto, que se trata de una situación que al arte mismo pueda corregir, volviendo a tal o cual supuesto que se toma como clásico o tradicional. Nada más lejos de nosotros que una posición determinada; pero el arte, ya lo vimos, está en relación con una serie de supuestos históricos y no puede artificialmente alterar su propio ritmo. Nada impide a un pintor actual asimilar la técnica de Juan de Juanes, o la de Tintoretto, y pintar *como* ellos; pero el resultado no será una obra de arte, sino un *pastiche*.

En segundo lugar se pretende hacer al artista responsable de factores que: *a)* no dependen de él, y *b)* cuyos impulsos él no siempre conoce o valora con exactitud. Quien juzgue el *sentido* de una obra de arte por el que le atribuye su autor, se equivocará en un noventa por ciento de casos. Ni Beethoven ni Wagner sabían de dónde venía o adónde iba su música. Un pintor como Portinari puede *creer* (o *hacer* creer) que su pintura lleva a la revolución social; a mí me ha parecido de una ingenuidad casi gótica.

En tercer lugar se ha querido suponer que, así como hay una *philosophia perennis*, hay también un arte perpetuo, del que ciertos académicos son las vestales, que, después de ciertas desviaciones de mal gusto, retorna siempre. Vivanco ha tenido que recordarles que ya Valéry distinguió para siempre que sólo la ciencia produce un «conjunto de fórmulas que tienen siempre éxito» y que todo lo demás es literatura, es decir, arte.



S. Dalí

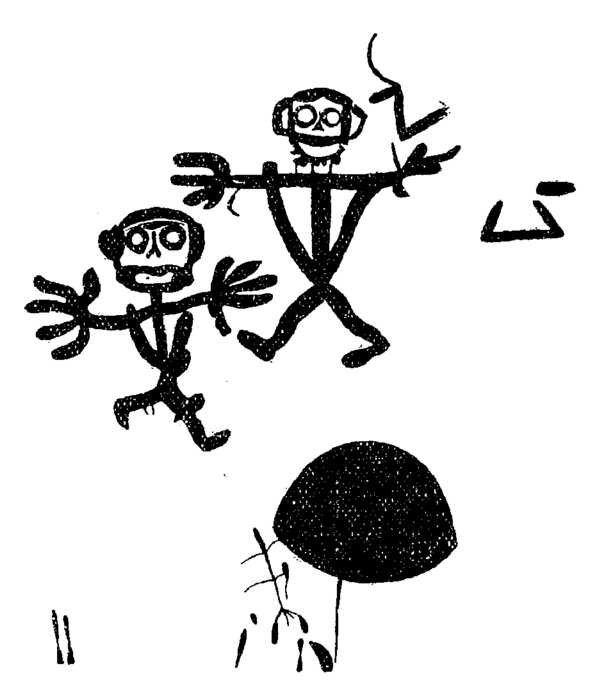
En este sentido, ¿por qué vamos a optar entre gótico y barroco, entre renacimiento y romanticismo, entre arte indio y arte griego? El propio Vivanco ha señalado las raíces sociológicas que determinan, precisamente en la Europa y en el siglo XIX, la pintoresca ruptura entre un arte llamado antiguo, académico, o *pompier*, y un arte nuevo, independiente, auténtico, revolucionario, minoritario, etc. Antes sólo había pintores o arquitectos, buenos o malos; ahora se pretende tecnificar el arte, dirigirlo y oficializarlo. Se crean Direcciones Generales y aun Ministerios de Bellas Artes, Exposiciones nacionales, cátedras, medallas, escalafones, Academias en Roma, Casas de Velázquez, etc. Ha faltado poco (y para algunos aún estamos a tiempo) para crear un servicio burocrático, con jefes superiores de pintura, pintores de primera, segunda y tercera, y oficiales de pintura de cuarta y quinta clase. Y si ante los peligros de petrificación y putrefacción de estas tendencias se intenta alterar un poco el juego de la estratificación adquirida, entonces resulta que se intenta hacer política totalitaria o partidista.

Pero volvamos a la cuestión. Es cierto: el arte moderno llegó a ser un desastre, como era un desastre el mundo mo-

derno. La desintegración de las formas era la desintegración del Occidente. Esto no se puede ocultar ni curar en falso: hay que buscar el mal en sus raíces. La recomposición de la realidad tendrá que buscarse desde abajo (y tal vez el surrealismo haya podido ser un buen cimiento en esta dimensión) y desde arriba; esto es, empalmar con el mundo de los valores no estéticos, de los valores supremos. El arte importante ha sido siempre arte religioso.

De aquí la necesidad de una política artística consciente de sus limitaciones y dificultades; política que no sea la obra de una mera dependencia controlada por uno o varios grupos de profesionales, sino la obra conjunta de cuantos con responsabilidad planean el cambio social.

Manuel Fraga Iribarne.
Ferraz, 63.
MADRID.



Pintura prehistórica

LA ECONOMIA EN LAS ENCICLICAS SOCIALES

POR

BERNARD W. DEMPSEY, S. J.
UNIVERSIDAD DE SAN LUIS

La parte económica comprendida en la *Quadragesimo Anno* es, en primer lugar, institucional y, naturalmente, económica, en el mismo sentido (de la palabra) que la usa John R. Commons. Tiene relación primeramente con la rehabilitación de las instituciones sociales, de modo que la eficacia económica humana pueda llegar al máximo, «a menos que la sociedad humana forme un verdadero cuerpo social orgánico...; a menos que, sobre todo, la inteligencia, el capital y el trabajo se combinen para un común esfuerzo, el trabajo del hombre no puede producir el fruto debido» (Par. 69) 1. «Entonces, el organismo económico y social quedará sólidamente establecido, y alcanzará su fin únicamente si asegura para todos y cada uno aquellos productos que la riqueza y los recursos de la Naturaleza, el perfeccionamiento técnico y la organización social de los negocios económicos pueden facilitar. Estos productos serían suficientes para abastecer todas las necesidades y una vida honrada, y levantar al hombre a un nivel de prosperidad y cultura más alto, y que si en él presidía la prudencia, había de producir no sólo la supresión de todo daño, sino que había de constituir una ayuda singular a la virtud» (Par. 75) 2.

La economía general ha tenido siempre algún seguidor entre los economistas americanos. Otros, sin embargo, han entendido que este método conduce demasiado pesadamente hacia la Historia, la Sociología, la Psicología, la Religión y también hacia otros factores sociales. Para algunos, este contacto con tanta realidad quita al elemento específicamente económico esa esterilidad antiséptica, que constituye la condición de la «pura ciencia económica».

Este último punto de vista tiene sus méritos, y es deseable por eso que procedamos con tanta amplitud como sea posible a observar el desarrollo de un análisis estrictamente económico—de un método y de un cuerpo de teoremas obtenidos por ese método—, que poseerá algo de esa validez general que distingue a una ciencia de unos meros datos estadísticos. Pero es necesario tener en cuenta dos puntos: 1.º Aunque la encíclica nos lleva, efectivamente, por poco trecho, sobre el camino del análisis económico; aunque encierra una teoría económica, actualmente no constituye esto el fin propio de la encíclica (Par. 41). 2.º Pocos economistas, por otra parte, muestran actualmente esa agudeza fotográfica de la inteligencia científica, que ve todo, dice todo y no juzga a ninguno.

La economía, tal como se les enseña a los americanos, ha sido el descendiente lineal del «liberalismo» francés del siglo XVIII. El descendiente, aunque directo, tiene algunas rayas siniestras sobre él. Ambas ramas de la familia —la ricardiana y la de Marx—se enorgullecen del carácter «científico» y objetivo de sus análisis (1). Ni uno ni otro fué, sin embargo, moderadamente

(1) Sobre la derivación del comunismo del liberalismo, cfr. Part. 16, *Divini Redemptoris*, y la vigorosa frase al final de la *Quadragesimo Anno*, parte 112.

capaz para mantener una actitud desapasionada con respecto a sus afirmaciones. Aun en su aspecto más científico, ni el liberalismo ni el socialismo pudieron evitar una ligera penumbra de aprobación alrededor de sus discusiones sobre el *laissezfaire* o el proceso dialéctico.

La economía de las encíclicas, aunque abiertamente relacionada con una economía general, en que las otras disciplinas sociales normativas y no normativas tienen un lugar, establece actualmente la relación entre economía, por un lado, y la ética y la religión, por otro, de una manera tan perfecta como nunca se ha hecho. Pero lo que es más notable es que no se ha alterado la línea general, a pesar de haberse establecido la relación (Par. 42). Hay leyes económicas derivadas de una ciencia propiamente autónoma, que usa sus propios principios en su propio terreno, o, como nosotros decimos comúnmente, que tiene su propio método y su propio fin.

Las principales modificaciones institucionales que demandan un estudio son, naturalmente, la Propiedad y el Trabajo, por corresponder a los factores básicos de la producción Hombre y Naturaleza. Aunque la institución de la propiedad privada tiene, en su último aspecto, un fundamento ético, tiene también, en su aspecto cercano, un fin económico. Cualquier reorganización legal de la propiedad privada no debe hacerse únicamente porque sea propiedad privada. La faz de la tierra está designada a proveer a las necesidades, no de personas particulares, sino de los hombres en general. Pero los medios eficaces para llevar a cabo esta aplicación general serán, efectivamente, eficaces si se aplican al particular; los recursos de la tierra sirven mejor a todos los hombres cuando sirven a personas particulares. Ahora, uno de los criterios de justificación ética es la eficacia económica (Par. 56). Si el sistema de propiedad privada no obtiene el objetivo de una eficiente reducción de recursos para el consumo humano, carece de justificación. La multiplicación de productos para atender a las necesidades humanas es el resultado de una división en dos aspectos: la división de los recursos y la división del trabajo. Ambas divisiones descansan en la naturaleza social del hombre con su actitud para la especialización y el cambio. Ambas deben ser juzgadas por la eficacia con que obtengan su propósito. El trabajo como un factor de la producción, y el hombre como «la causa finalis» de la acción económica, están condicionados por arreglos institucionales, notablemente aquellos relativos al derecho de asociación y aquellos otros también que regulan las formalidades de los contratos. Aquí se aprecia el choque entre el liberalismo y el socialismo. El liberalismo, en la teoría y en la práctica, niega el derecho de asociación para el trabajo, a menos que los manejos de la «mano invisible» se detengan; igualmente, el socialismo niega este derecho, obligando a todos los hombres a permanecer juntos dentro de una sociedad ficticia bajo un extrínseco lazo de fuerza. La encíclica considera la asociación tan normal y natural en todos los aspectos, incluyendo el aspecto económico, y entrevé una sociedad económica autónoma, que se conserva unida por un lazo funcional e intrínseco. Los hombres están divididos no en relación con lo que tienen o no tienen, sino que están unidos de acuerdo con lo que hacen. Lippamn y Druker, entre otros muchos, han realizado bastante extensamente un trabajo independiente, sacando a la luz las razones históricas y analíticas en que se basa este tipo de organización.

Uno de los más claros ejemplos de la falta de actitud del liberalismo y

socialismo para evitar el institucionalismo se desprende de la palabra «clase». La primera frase de los *Principios*, de Ricardo, identifica los factores económicos y las clases sociales, y esta teoría de la distribución, estando en relación con la razón y no con las fuerzas que contribuyen al aumento de la riqueza de las naciones, producen inevitablemente la oposición de las clases; porque si un porcentaje aumenta, el otro debe extenderse, aun en el caso en que el porcentaje más pequeño represente una renta real mayor. Naturalmente, si la propiedad de uno (renta) aumenta mientras que los salarios de otro bajan, la renta neta de uno puede quedar sin alteración. Pero lo mismo el liberalismo que el socialismo admitían que la renta de cada persona se formaría solamente de una clase de participación.

La *Quadragesimo Anno*, por otra parte, lo mismo en el terreno histórico que analítico, considera la oposición de las clases como una distorsión de la realidad, una anormalidad que las recientes generaciones han llegado a considerar como natural. La economía en la *Quadragesimo Anno* mira al lazo *de facto* que existe entre los propietarios y los trabajadores de la misma industria, considerándolo como una realidad económica que debe ser calculada en cualquier teoría de la economía. Todas las personas que trabajan dentro de una industria forman, efectivamente, y por principio, una sociedad natural. Esta sociedad vive prestando una contribución a la comunidad en forma de algún producto o servicio, a cambio del cual recibe contribución de otras sociedades, que las prestan similarmente. Cualquier otra visión de la (sociedad económica) que se haya llegado a tener habrá sido porque se han ignorado o se han retorcido los antecedentes.

La economía en la *Quadragesimo Anno* es por eso una economía de equilibrio general dinámico de las sociedades económicas dentro de la sociedad económica. Se diferencia del liberalismo, por un lado, y del estatismo (rojo, negro o marrón), por otro, en que mantiene el derecho de asociación en muchas esferas dentro de la gran sociedad.

La economía liberal, especialmente en los años más recientes, cuando ha tratado por medio de una severa abstinencia de purgarse de los impedimentos del *laissez faire*, considerando la competencia como una «suposición» y no como un ideal, ha seguido tres líneas principales. Marshall trató de un estrecho equilibrio parcial con la industria como una unidad: el carácter parcial de su análisis, compensado solamente por una inclinación respetuosa en dirección al principio de sustitución. Walras emprendió brillantemente la construcción de un equilibrio general tomando la industria como unidad. Ambos se encontraron con que la curva de abastecimientos como instrumento útil disolvió críticas más estrechas, lo mismo que cuando Claphan abrió las cajas y las encontró vacías. Walras, naturalmente, tenía el más poderoso aparato analítico, y se ha hecho un intento por Triffin para combinar el trabajo de Chamberlin (un análisis parcial muy reducido, con la empresa como unidad) con el de Walras, conviniendo un análisis de equilibrio general con la empresa como unidad, reemplazando con las curvas de costo la independiente curva de abastecimiento.

Queda, evidentemente, sólo una posibilidad más dentro de este esquema: un análisis general de equilibrio con la industria como unidad; pero debemos encontrar alguna clase de curva de costo que, estadísticamente, pueda mantenerse más bien que las de abastecimientos. Este es el análisis «implí-

cito» en la *Quadragesimo Anno.* Los «órdenes» económicos se mantendrán en equilibrio. «Todo el mundo sabe que una escala de salarios demasiado bajos, igual que una escala excesivamente alta, produce paros... El rebajar o aumentar los salarios indebidamente, con vistas a un beneficio privado y sin consideración para el bien común, es contrario a la justicia social, que exige que, por la unión del esfuerzo y de la buena voluntad, esa escala de salarios quede establecida si es posible de una manera que pueda ofrecer al mayor número oportunidades de empleo, asegurando medios convenientes de vida. Aquí viene a considerarse la razonable relación entre salarios diferentes. Intimamente unida con esto está la relación razonable entre los precios obtenidos por los productos de varios grupos económicos: agrario, industrial, etc. Allí donde se guarda esta armoniosa proporción, las diferentes actividades económicas del hombre se combinan y unen en un solo organismo y se hacen miembros de un cuerpo común, prestándose mutuamente ayuda» (Pars. 74-75). El texto latino dice *recta proportio*, esto es, hay proporción entre los salarios y los precios que son correctos, habiendo otros que no lo son. La proporción justa es también socialmente justa: reduce al mínimo el paro y representa equilibrio.

Pero ¿cómo podemos evitar nosotros el escollo sobre el que Marshall y Chamberlin se encontraron? El análisis de Marshall se hizo demasiado vago, porque las curvas de abastecimiento tienen poco sentido práctico; el análisis de Chamberlin era demasiado estrecho, porque las curvas de costo mantienen a uno atado a la empresa individual. Chamberlin, después de demostrar que los Chevrolets no son Pontiacs, y que en cierto sentido no se hacen la competencia, no pudo definir en términos económicos, al venderse en el mercado del automóvil, su impresión, sin tener en cuenta lo que decían los ingenieros y los consumidores.

Considerando las industrias una por una, parece no encontrarse contestación al problema de Chamberlin. Pero si nosotros consideramos la economía como un todo y admitimos una existencia fija de dinero, entonces todas las industrias se encuentran ocupadas en la producción de una mercancía homogénea: el producto del dinero. Cada uno paga a la comunidad una cantidad determinada por sus factores, cada uno devuelve a la comunidad un volumen de productos, cuyo valor se agotaría si se aplicara el valor a los factores. Se ha hecho un ensayo de esta clase de análisis en el T. N. E. C. monograph núm. 7, *Medida de la composición social de los negocios,* por T. J. Preps y K. R. Wright, en que se han hecho algunos intentos para esta clase de cálculos.

Sería imposible establecer *a priori* un juego de ecuaciones por el que un sistema tal pudiera ser perfectamente definido y únicamente determinado. En otras palabras: el problema de Chamberlin es real. Pero empíricamente puede realizarse un acercamiento al análisis que es extremadamente prometedor en el aspecto estadístico. Las cifras pueden servir ahora para medir con alguna exactitud lo que una empresa o industria proporciona o retira socialmente. Si una industria no rinde a la comunidad lo que ella absorbe (sin una alteración radical de la distribución de la renta y no existiendo causas nuevas), el equilibrio se altera, y se violará la justicia social.

Hemos dicho más arriba que la *Quadragesimo Anno* implicaba un equilibrio dinámico; su teoría de la distribución prevé «el aumento constante de la riqueza por el progreso social y económico» (Par. 57). En el sistema liberal,

lo mismo en el aumento que en la distribución de la riqueza, se suponía que eran regulados automáticamente, por razones que nunca se explicaron claramente. Esto debe resumirse afirmando que el liberalismo asumió la justicia conmutativa para ser un regulador adecuado de la vida económica y promotor del bien común. Si los contratos individuales fuesen libremente aceptados y libremente reforzados, se obtendría la máxima utilidad para todos. El estatismo (rojo, blanco o marrón) deja a las personas poca libertad de contratar y «barre» el control de los recursos a las manos del Estado, significando por eso el acaparamiento del Poder. Por muy grotesco que parezca la mala aplicación de los recursos o el abuso de libertad personal, no puede negarse que cualquier clase de estatismo mantiene teóricamente que el único regulador que necesita la vida económica es la justicia distributiva. Cada uno sostiene que una forma particular de justicia consiste en todo aquello que es necesario para promover el bien común.

Viniendo a la justicia social, merece la pena anotar que lo económico de las encíclicas no se encuentra en peor posición que sus competidores: el liberalismo, con sus alabanzas para la justicia conmutativa, o el estatismo, con sus alabanzas para la distributiva. Pero las encíclicas no impugnan en modo alguno la importancia de ninguna de estas dos formas de justicia. Se afirma solamente que, si se las considera una a una, ninguna de ellas constituye un regulador de la vida económica, no siendo tampoco adecuadas aun considerándolas juntas. El aspecto social e individual de la propiedad—la división de recursos para el bien de cada uno y de todos—, el aspecto individual y social del trabajo—la división del trabajo en beneficio de cada uno y de todos—; en pocas palabras, que la independencia quede salvaguardada por la interdependencia, todo esto requiere justicia social. Dos puntos se han hecho resaltar por los Papas para revitalizar la justicia social. Social en dos aspectos: 1.º Por razón de su objeto, que es la buena distribución de los recursos y de las oportunidades por toda la comunidad; así, el bien común. 2.º Aunque se refiere a la persona en un primer aspecto, se refiere también a la manera de actuar de esa persona no solamente en relación con el Estado, sino también con todos los grupos sociales económicos con los que entra en contacto o con aquellos que puede contribuir a crear. Estas relaciones y el carácter de su equilibrio se ponen de relieve y se sintetizan.

«En realidad, al lado de la justicia conmutativa existe también la justicia social con su cuadro propio de obligaciones, de la que no pueden escapar ni patronos ni obreros. Ahora, lo esencial de la justicia social es pedir a cada individuo todo aquello que es necesario para el bien común. Pero lo mismo que en el organismo viviente es imposible encontrar el bienestar de todo él, a menos que cada una de las partes y cada miembro individual tenga lo necesario para el ejercicio de sus propias funciones, así es imposible el cuidado del organismo social y el bien de la sociedad como una unidad, a menos que cada parte y cada individuo o miembro—esto es, cada hombre individual en la dignidad de personalidad humana—sea provisto con todo aquello que es necesario para el ejercicio de sus funciones sociales. Si la justicia social queda satisfecha, el resultado será una intensa actividad en la vida económica en su conjunto, actividad llevada a cabo con tranquilidad y orden. Esta actividad probará la salud del cuerpo social, lo mismo que la salud del cuerpo

humano se manifiesta en inalterable regularidad y perfecta forma de todo el organismo.

»Así, por eso, si nosotros consideramos toda la estructura de la vida económica, como lo hemos apuntado ya en nuestra encíclica *Quadragesimo Anno*, el reino de la colaboración mutua entre la justicia y la caridad, en las relaciones económicas sociales, únicamente podrá alcanzarse por un cuerpo de organizaciones profesionales e interprofesionales, constituídas sobre fundamentos sólidamente cristianos, trabajando juntas para producir, bajo formas que se adapten a los distintos lugares y circunstancias, lo que se ha llamado la corporación.»

La economía en las encíclicas es por eso una economía de equilibrio dinámico, social, corporativo, que nosotros somos capaces de medir estadísticamente.

Bernard W. Dempsey, S. J.
University of Saint Louis.
U. S. A.



LUIS DIEZ DEL CORRAL

EUROPA, CAMPESINA

Si en esta hora crítica, que invita a los balances históricos, hacemos el recuento de las grandes aportaciones de Europa, nos inclinaremos seguramente a poner en uno de los más destacados lugares, acaso en el primero, su ciudad y el tipo de vida por ella creado. Diríase que la ciudad europea que va recortándose, independizándose lentamente sobre el fondo primitivo del campo medieval, compendia lo mejor y más peculiar de la civilización europea. Pero la verdad es, no por mero consuelo de tantos europeos con sus ciudades deshechas, aunque sí para acicate de sus esperanzas, que la más extraña y prodigiosa de las creaciones de Europa no es la ciudad, sino lo contrario de la ciudad: el campo.

En el fondo, la ciudad es de lo más fácil que ha creado el hombre. Es el primer producto que encontramos en los albores de la Historia, el marco social preferido de las grandes civilizaciones orientales; luego, más menuda, la ciudad prolifera a lo largo del litoral mediterráneo, con facilidad sorprendente. A partir del año 1000, la población fenicia y griega se consolida en corpúsculos urbanos de netas aristas, con una regularidad que hace pensar en el cumplimiento de una ley de cristalización.

Pero si la constitución de la ciudad en el mundo antiguo resulta favorecida por la eficiencia inexorable de una especie de ley natural, no menos rigurosos son los efectos limitativos de la misma.

La ciudad viene a ser como un marco o molde férreo que aprieta al hombre mediterráneo en cuanto alcanza un cierto nivel histórico y formaliza su vida con la evidencia de un cuño, resultando la ciudad una entidad egoísta, plena, cerrada sobre sí misma, sin capacidad de extender su cultura sobre el campo circundante.

La ciudad de la Antigüedad clásica no está, como la medieval, abierta hacia el campo, en comunicación inmediata con él, sino abierta al mar: esa entidad abstracta, fría e implacable, que es el mar. Si el hombre se deja determinar por él y elabora las normas de su vida de acuerdo con sus exigencias y solicitudes, la estructura social queda asentada sobre una base muy inestable, proteica: Poseidón es mal dios para proteger la paz ciudadana, como el caso de su ciudad preferida, Atenas, lo demuestra; el único dios, constatará Heredoto, que no figura en el panteón de los egipcios, amantes, sobre todo, del orden y la tranquilidad.

También los pensadores que, como Platón y Aristóteles, se esforzaban por conseguir el buen orden en la polis, postularán el arraigo de la vida ciudadana en la tierra, vueltas las espaldas a la orilla, siguiendo el ejemplo excepcional de Esparta. Pero ni Grecia, ni Roma, a pesar de sus orígenes labriegos, lograrán que se compenetren el campo y la ciudad. El Imperio romano, en la mejor época de los Antoninos, no es otra cosa que una federación de ciudades regidas por los respectivos Senados al servicio de una estrecha clase de burgueses poseedores, que han establecido una alianza universal de intereses frente a un campo inmenso, somnoliento, despreciado y potencialmente hostil. La historia de los últimos siglos de la Antigüedad consiste fundamentalmente en el espectáculo que nos ofrece ese mar campesino, que va perdiendo su tranquilidad y comienza a rizarse aquí o allá, a levantar sus olas y a batir los acantilados de las conspicuas islas ciudadanas, infiltrándose y anegando progresivamente sus instituciones privilegiadas en las formas más diversas, bien con los bárbaros o contra los bárbaros, valiéndose de los cultos abstractos del Imperio o de los nuevos cordiales venidos del Asia, sirviéndose de los emperadores provinciales o luchando con ellos.

* * *

Las ciudades tratan de sobrevivir y, comenzando por la misma Roma, se ciñen de murallas; pero la voluntad de resistencia no es grande y los enemigos muy numerosos e insistentes. Cuando pasan las oleadas germánicas vienen desde el Sur las sarracenas,

que de un solo golpe anegan toda la Península Ibérica; y cuando parece que la tranquilidad se ha restablecido con los carolingios, nuevos atacantes oriundos del Norte se infiltran por las redes fluviales de Europa y van saqueando una ciudad tras otra.

La empresa no era difícil; no había más que acercarse a la ciudad por el cómodo camino acuático, penetrar en ella a través de unas murallas desvencijadas, si existían, y llevarse el botín. Hasta el año 869, en que Carlos *el Calvo* ordena perentoriamente a las ciudades la reparación de sus fortificaciones, apenas si se preocuparon de ponerse en estado de defensa, aunque el peligro era continuo. Entonces comienzan las ciudades a obligar, por lo menos, a los atacantes a ponerles sitio, dando tiempo a que lleguen en su socorro los grandes señores feudales, los duques de Burgundia o de los Francos, el conde de Poitiers, que en 911 correrían en auxilio de los apurados ciudadanos de Chartres, protegidos del ataque de Rollón, más que nada por la *chemisette de la Vierge*, su milagrosa reliquia, que como estandarte exhibían sobre sus endebles muros.

Sólo la organización política del campo será capaz de defender lo poco que queda de vida ciudadana, porque él es el verdadero atacante y el que se ha apoderado de la ciudad. Penetran en ella, sucesivamente, los vándalos, los godos, los sarracenos, los normandos; pero, por lo general, no permanecen mucho tiempo entre los muros; el que permanece es el campo, ensanchando continuamente su dominio y manteniéndolo a veces hasta nuestros días.

Pocos espectáculos más curiosos que el de esas ciudades semivivas y semimuertas, que comparten con los cultivos la extensión de un espacioso recinto romano. El mejor ejemplo acaso sea el de Autun, importante ciudad romana sobre la Vía de Lyón a Boulogne, residencia del prefecto de las Galias, que pronto comenzó a padecer un duro destino. Ya en el año 270 fué saqueada por los bagaudes después de un sitio de siete meses; luego caerían sobre ella los vándalos, los francos, los burgundos; más tarde, los normandos y los sarracenos; en el siglo XIV la incendiarían los ingleses. Situada en el corazón mismo de la Europa medieval, Autun sumaría todas sus desdichas.

Lo poco que tantas calamidades dejaron de su población se acurrucó al resguardo de las murallas, en la parte alta de su perímetro o junto al *forum*, constituyéndose dos modestos núcleos urbanos, eclesiástico el alto, burgués el más bajo; contendieron entre sí según ley de la época, se desarrollaron y fundieron con el tiem-

po; pero tampoco juntos han sido capaces todavía de expulsar de las murallas los campos asaltantes. Dentro del amplio recinto se encuentran los cuarteles, los campos de maniobras, la estación del ferrocarril, los suburbios, las huertas y las fincas de recreo. A lo lejos se divisa solitaria la *Porte d'Arroux,* con su hermosa arquería romana, que los burgueses conservaron piadosamente, como símbolo del antiguo esplendor de la ciudad y meta de su reconstrucción; pero debieron comprender pronto que la empresa de alcanzarla con el caserío era difícil, cuando decidieron ya, a finales del siglo XI, incorporarla a la catedral, repitiendo la graciosa ondulación de sus curvas en el triforium y levantando las pilastras del templo con estriado clásico y capiteles corintios, aunque su académica hojarasca resulta sacudida por los aspavientos de diablos y mártires.

Espectáculo similar, más grandioso, claro es, y más significativo, debió ser el que ofrecía—y aun en parte ofrece—la Roma medieval cuando la campiña penetró hasta el foro, convirtiendo en aldea la ciudad de los Césares, y los príncipes, anidados en teatros y templos, estremecían la frialdad de los mármoles con el ardor de sus contiendas feudales. Aquella Roma inmensa, que había logrado apaciguar, paralizar y aburrir durante siglos al mundo civilizado, reducida al solo prestigio de su nombre, se entregaba con desenfreno pueblerino al juego de la división y la discordia. Triste espectáculo para delicados humanistas: el Capitolio, rector no ha mucho del mundo entero, ya no era centro, siquiera para la menguada y ruinosa ciudad; cada barrio, cada bando, cada familia nobiliaria erige un Capitolio propio de la manera más pintoresca... Pero en medio del general desconcierto, no es posible ignorar una novedad positiva: aunque fuera por parcelación, Roma se había multiplicado.

* * *

La cultura, y en particular la occidental, no ha sido sólo un problema de calidad, de excelsitud, como se imaginan ciertos historiadores puritanos, sino también, y muy fundamentalmente, un problema de cantidad. Dejando aparte radicales ganancias que en el orden espiritual supone la Edad Media frente a la Antigua, hay que destacar una ventaja de orden material muy decisiva para el porvenir de Occidente: la multiplicación *ad infinitum* de sus centros de cohesión social, de dirección política, de creación humana en todos los órdenes.

La gran originalidad de la civilización griega frente al Oriente uniforme fué la multitud de sus unidades políticas y culturales; pero en la Edad Media, frente a unos cuantos centenares de «polis», sólo en la Inglaterra normanda la organización política comenzará con más de 60.000 unidades feudales, y en algunos países del continente la multiplicidad feudal será aún mayor.

Trátase de organismos mínimos, de vida rudimentaria, elementales como amibas; pero precisamente por ello pueden reproducirse fácilmente, vivir con autonomía y adaptarse a las más varias circunstancias geográficas. La población, de esta suerte, puede diseminarse y convertir en morada humana los más apartados rincones de Europa. Si el hombre antiguo apetecía la plaza pública, ahora el hombre busca el rincón y la intimidad. Todas las angustias que pasaron aquellas generaciones pueden darse por bien empleadas por esa necesidad que sintieron de cobijarse en los repliegues del exigente y, al mismo tiempo, acogedor suelo de Europa. Sólo una experiencia dolorosa podía desarraigar del hombre el orgullo ciudadano y acostumbrarle a la humildad fecunda de la tierra y el corazón, para llegar a producir una de las más extraordinarias creaciones de toda la historia universal y de las más originales de Occidente: la civilización del campo.

Civilizaciones campesinas, al nivel del campo, ha habido muchas: es el más elemental grado de cultura humana; pero civilización del campo, en que ésta ya no aparece como nivel, sino como objeto, como tema de civilización, asumido y transfigurado en ella justamente por el rendimiento plenario de sus posibilidades, sólo ha habido de verdad una vez en la Historia: en la Edad Media occidental.

Para ello eran indispensables muchas cosas: un suelo uniforme, homogéneo, húmedo; un relativo aislamiento geográfico; la superposición de diversos estratos de población; el fracaso y el recuerdo de una civilización anterior. Importancia decisiva tiene, paradójicamente, el hecho de que ésta fuera urbana, y que en el seno de esos frutos exquisitos, redondos y bien maduros que fueron las ciudades, se produjeran gérmenes imperecederos, no pocos de los cuales, una vez rota la corteza aisladora que los envolvía, serán esparcidos sobre el amplio suelo europeo por los vendavales de las invasiones, fecundándolo a su manera. Hubiera sido de todo punto imposible elevar la masa informe de la población campesina a un cierto nivel de civilización sin el previo ensayo hecho en las comunidades aristocráticas de la Antigüedad ciudadana. Durante bastantes siglos, el paradigma del gran noble germánico seguirá

siendo el senador romano. El florecimiento y el fracaso de una intensa civilización urbana eran igualmente necesarios para que se produjera la intensa civilización campesina medieval.

Para explicar su peculiaridad es preciso, además, tener en cuenta, de manera esencial, el desarrollo de un nuevo tipo de vida religiosa. Si el hombre, al comienzo de la Edad Media, busca el retiro campesino, no es sólo por huir de los peligros a que la ciudad se encuentra expuesta, sino por la urgencia de estar verdaderamente a solas para abrir las puertas del alma a la profunda experiencia religiosa, que inquieta y apacigua al hombre; una experiencia que establece una directa relación personal entre el hombre criatura y un Dios trascendente. De esta forma, la localización medieval no significa empequeñecimiento de la vida, sino radical liberación y abertura. No se trata de una vida pegada al agro, instintiva, achatada, como es la campesina por sí misma, sino, al contrario, de una vida desprendida, que pone el pie firme en el suelo para saltar sobre él. La distinción enorme entre mundo y trasmundo hace posible el enfoque de la vida campesina con perspectivas inéditas.

Porque esa distensión tiene doble sentido: el más allá no se limita a aspirar y llevar hacia sí los anhelos humanos, sino que revierte sobre el mundo y lo transforma. El hombre ha escogido la tierra solitaria para mirar tranquilamente hacia la altura; pero también desde ella se puede ver la tierra virgen transfigurada. El retiro no será yermo, tebaida, para el monje occidental, sino morada santa, imagen del trasmundo, abadía.

No sólo en el orden religioso, sino en todos los órdenes de la vida, el medioevo, sobre la base de la tensión radical de aquendidad y trascendencia, será capaz de elaborar formas peculiarísimas de civilización campesina, extraordinariamente flexibles, donde se combinan la inmediatez del feudo con el universalismo imperial, el apego localista de la vida con la visión total de la existencia, el arraigo con la estupenda movilidad de las peregrinaciones y cruzadas, el realismo artístico con el espiritualismo más acendrado. Localización y universalismo, mundo y trasmundo, tierra y cielo, se complementan en perfecto contrapunto.

La tierra no fué habitada íntimamente por el hombre de la Antigüedad, a pesar de su concepción naturalista e inmanente del mundo; con todo su naturalismo, el hombre antiguo estuvo siempre preso en el artificio de la ciudad. Unicamente al impacto del más allá se abriría de verdad la tierra para el hombre. Al erigirse, el árbol de la Cruz no sólo abrió el cielo con sus brazos exten-

didos, sino también la tierra en que fué clavado. La semilla del Evangelio se agostaría sobre el suelo duro de la ciudad, aunque sobre él fué primero lanzada; pero acabaría dando el ciento por uno tras su siembra en el agro medieval.

* * *

Como término de un lento y oscuro proceso de gestación, en el siglo XI hace su aparición rotunda el Occidente con las grandes abadías. En toda la Historia no hay acaso un acta de nacimiento más clara y reveladora del porvenir. En Cluny, en Jumièges, se revela un nuevo mundo ya hecho y dueño de sí. Muchos de los motivos y elementos arquitectónicos podrán haber venido del Oriente, de la Antigüedad clásica o de fondos abisales célticos o germánicos; pero poco importa, o, mejor dicho, sí importa destacar, por de pronto, que esa rara capacidad de asimilación de los más diversos ingredientes pone ya de manifiesto el porvenir de una cultura abierta, integradora y generosa, llamada a elaborar formas de vida para todo el planeta. La racionalidad y la capacidad de entusiasmo del hombre occidental, su gusto por la materia y, al mismo tiempo, su vencimiento formal, su amor del pormenor y de la gran unidad, su vocación por el atrevimiento constructivo y, al mismo tiempo, su inclinación hacia la gracia y el simbolismo: el buen conocedor sabrá discernir todos los *leit-motivs* de la cultura occidental en esos grandes monumentos arquitectónicos que la compendian como una gran obertura.

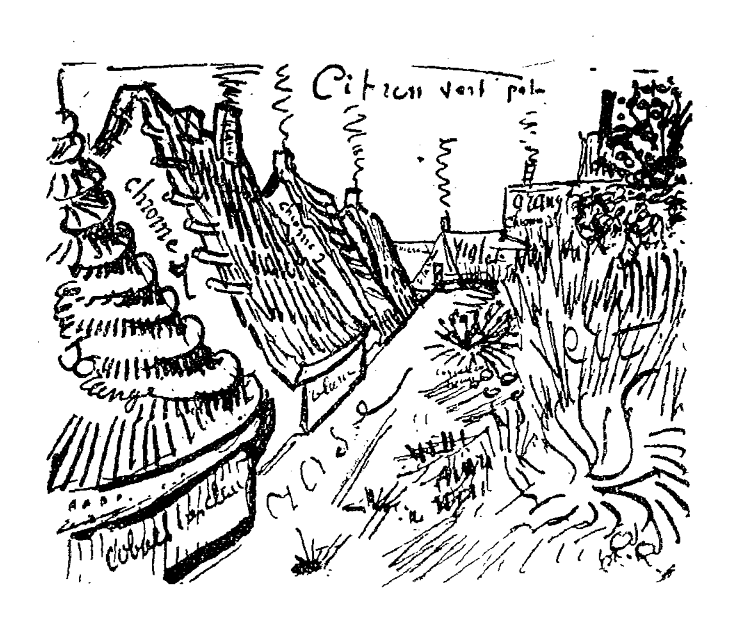
Pero, con todo, lo más estupendo de esas abadías es que brotan como por encanto en medio de la tierra. Unamuno, que sabía aunar en su profunda visión poética la Geografía y la Historia, gustaba de llamar espigas a las torres. Nada más justo y más generalizable. Un templo griego es siempre un *compositum* de elementos distintos claramente diferenciados y sólo reducidos a unidad por la armonía; la iglesia medieval es, por el contrario, desde sus orígenes, no un compuesto, sino una unidad orgánica, y ello, de manera esencial, porque no está hecha desde la ciudad, sino desde la tierra. No desde una tierra cualquiera, sino desde sus rincones más apartados: Jumièges, envuelta en una de las últimas curvas del Sena; Limburg an Hartz, sobre una colina escarpada del Eiffel; Ripoll, escondida entre las estribaciones pirenaicas; Silos, en la Castilla heroica; St. Edmundsbury, St. Albans, en Inglaterra; Cluny y Vézélay y tantas otras abadías albergadas en el corazón de la Europa feudal, en la Borgoña, abundante en monjes y caballeros.

Casi nunca salen las abadías al encuentro del viajero; es preciso, por lo general, ir expresamente en su busca, y a veces, para llegar a sus ruinas, saltar setos y matas. Incluso si se ha levantado una ciudad a su alrededor, la abadía ha sabido conservar su recato, envuelta en un cinturón vegetal. En Inglaterra, donde no pocas abadías se convirtieron en catedrales, siempre revelan su origen campesino en el acompañamiento de un praderío especialmente verde, como para compensar la extensión que hubo de cederse a la edificación urbana con la mayor intensidad vegetal: preciso pedestal del monumento, no menos sagrado que las losas del interior.

Y cuando con demasiada frecuencia la abadía reciba la injuria de los hombres o del tiempo, su vista será siempre menos penosa que la de ninguna otra ruina. Poco le cuesta a la Naturaleza en la Europa húmeda hacerse cargo de aquel ser extraño surgido de su seno y encubrir honestamente su desgarrada desnudez. En el fondo se tiene la impresión de que se trata del cumplimiento de un natural destino: los hombres prácticos—nobles, burgueses, labriegos—tenían que acabar irritándose un día contra los enormes monumentos, inútiles e incomprensibles en medio de los campos, y apoderándose de ellos para aprovecharlos como cantera en sus cercas y granjas, devolviendo así las piedras desde sus alturas místicas a su normal función.

En un radio de cincuenta kilómetros alrededor de París pereció, durante los años de la Revolución y la Restauración, una veintena casi de grandes abadías. Pero la ruina nunca es total; aunque desaparezca la mayor parte de las piedras, la iglesia no está del todo ausente. Una iglesia medieval tiene ya de por sí una rara especie de presencia entre el plano de la realidad y el de la imaginación, y como ésta es rápida constructora, le bastan pocos indicios para resucitar el edificio. Objetivamente, la arquitectura cristiana de la Edad Media tiene una tal unidad interna, que la vista no puede satisfacerse con la contemplación de una pilastra aislada, como en el caso de la columna clásica, sino que inevitablemente las líneas truncadas se prolongan, se apoyan y engarzan unas con otras hasta rematarse mentalmente el edificio. Bastan unas ojivas con sus brazos mutilados enhiestos contra las frondas, en un gesto entre airado y acogedor, para que la tierra se pueble automáticamente de bóvedas y naves.

Es el mundo romántico de Chateaubriand y Walter Scott; pero también es algo más: los brazos enhiestos todavía de las ojivas son el símbolo mejor de la voluntad constructiva y creadora de Euro-



pa. Porque si Europa ha llegado a producir todo lo que ha creado, incluso ese avión que cruza, irrespetuoso, sobre la ruina sagrada, alterando la calma del aire por donde ascendieron tantas miradas anhelosas, es porque desde hace mil años estaba emprendida mística y realmente su conquista con la erección de los más disparatados monumentos que los hombres han levantado sobre la superficie del planeta.

A pesar del sesgo económico que ha tomado nuestra época, en su conjunto la cultura europea, como hazaña humana sobre la faz de la tierra, a lo que más se parece es a esas grandes abadías hechas desde la nada, desde una tierra desamparada, hacia el vacío del aire, con otro enorme vacío dentro, en el que se perdían las voces entusiastas e imprecatorias de un centenar de monjes.

* * *

Hasta el pleno Renacimiento no se levantó un edificio, el de San Pedro de Roma, comparable por sus dimensiones con la abadía de Cluny, erigida en el siglo XI; y para construir el Vaticano hubo que estrujar a la cristiandad entera, y en buena parte se provocó con ello la escisión de la Reforma. San Pedro de Cluny se alzó, en cambio, sin apenas tradición detrás, espontáneamente, sobre el campo yermo, y a su alrededor, ¡qué cifra se alcanzaría sumando, cual si se tratara de una flota, las cubicaciones que arrojan las abadías levantadas tan sólo en Borgoña! La imagen no es exagerada, porque así como Grecia comienza con «las negras y cónca-

vas naves» homéricas sobre la playa de Ilión, Europa hace su entrada en la Historia con una extraña flota de grandes naves arquitectónicas también varadas, pero con sus quillas hacia el cielo sobre una tierra solitaria. Una extraña escuadra con disciplinada marinería monacal, concertada por las señales de torre a torre y navegando por los mares del aire hacia el trasmundo.

La gran nave capitana de Cluny, con sus muchos mástiles—sólo uno queda en pie—, tomó la dirección de Roma y la cristiandad. Tres veces, consecutivas casi, el abad de Cluny subiría al trono de San Pedro, llevando con su gesto adusto el aire campesino de la Borgoña sobre los mármoles pretenciosos de la *civitas aeterna.* Roma había sido ya regida no pocas veces por emperadores y luego Papas oriundos del agro; pero pronto la ciudad los captaba y civilizaba con su gran tradición. La llegada ahora de los monjes cluniacenses significaba el triunfo final del estilo campesino, maduro y dueño de sus medios, sobre el urbano, todavía sobreviviente, en cierto modo, en las sedes episcopales. La gran renovación espiritual e institucional de la Iglesia de los siglos XI y XII se opera con procedimientos nuevos y auténticamente occidentales, es decir, terrícolas.

El triunfo de tal estilo no era ley de la época, sino algo exclusivo de Occidente. Mientras éste lo va perfilando, el Oriente cristiano prolonga *in extremis* el estilo ciudadano de la Antigüedad, hasta quedar progresivamente reducido al ámbito estricto y cosmopolita de Bizancio. Ningún procedimiento mejor para darse cuenta de los rasgos originales de Occidente que el de compararlo con la mitad oriental de la cristiandad. Frente a un emperador sacrosanto, sentado en el trono de su ciudad inmensa, un pobre emperador itinerante de castillo en castillo, hasta postrarse como pecador a los pies papales; frente a una Corte ciudadana retórica, una rectoría caballeresca de señores silenciosos y fieles en sus aislados castillos; frente a la organización centralizada del Ejército, la laxitud de la leva feudal; frente a la abadía agraria, la ciudad monástica, una especie monstruosa de ciudad platónica sin división de trabajo, con clase superior tan sólo, en torno a un ágora vacía, silenciosa entre los cánticos corales.

Bizancio llevará al extremo, en todos los órdenes, el tipo de vida ciudadana. Experiencia ejemplar, definitiva, de la ciudad, sobreviviéndose, frente al agrarismo occidental, con todas sus grandezas y miserias, hasta la total consunción. Cuando los turcos se decidan a dar el último asalto a Constantinopla, se encontrarán con un caserío gigantesco casi deshabitado, defendido tras sus formidables murallas apenas por cinco mil combatientes. Lo más tris-

te es que con la ciudad se encontraba moribundo todo su Imperio; no sólo las contadas regiones conservadas bajo su cetro por los últimos emperadores, sino cuantas en Asia o en Europa habían formado parte del Imperio. El peso de la enorme ciudad no había dejado producir a la tierra su cosecha medieval: destino trágico e insuperable para una gran masa de población humana y, de rechazo, para el Occidente también, con su flanco balcánico abierto a toda suerte de peligros.

* * *

Cuando el Occidente salga de su estado de dispersión agraria, no la contradirá por la fácil vía de la concentración social, sino que la conservará como su estado primario y fundamental, corregido por la vía de la coordinación. A lo largo de los siglos XI y XII, una red delicada de relaciones va concertando la vida de las entidades dispersas, sin dislocarlas o imponerles el peso de un centro rector absorbente. La unidad se consigue de una manera armoniosa, con una especie de trabazón sinfónica. Desde los comienzos del Occidente se entrevé, por el estilo de sus conexiones espirituales y sociales, que la sinfonía será la forma suprema de su arte. Aunque madure en último lugar, como remate de toda su historia artística, es la que menos debe a la Antigüedad, la más propia, la más medieval de Occidente. Frente a la estructura maciza del Oriente y de la Antigüedad, el Occidente dará comienzo de una manera bien sutil, sin más unidad en su mapa que la de una tenue red, constituída como de abstractos pentagramas que se entrecruzaran enlazando los minúsculos puntos representativos de castillos y abadías, notas, diríase, que transcribieran cantares de gesta y cantos gregorianos.

Los centros de condensación social irán desarrollándose a lo largo de la Edad Media, y las ciudades adquirirán importancia creciente; pero se trata de un nuevo tipo de ciudades, de unas ciudades hechas desde el campo y por el campo, las cuales significan un momento de retirada frente a él, pero que nunca se le cierran. La población urbana no ha sido arrancada del campo y obligada a concentrarse tras los muros de la ciudad con la violencia de que nos hablan las leyendas relativas al sinoiquismo helénico, sino que, por lo general, han ido creciendo progresivamente por especialización de los oficios y profesiones, respondiendo a las necesidades comunes de la comarca en el orden religioso, administrativo, comercial, etc. El mismo fenómeno de las libertades

urbanas arranca de la experiencia elemental de las campesinas. Con aguda mirada, Augusto Comte se mostraba decidido, *contre une opinion presque unanime aujourd'hui, à placer dans les campagnes le siège initial de l'affranchissement populaire, du moins quand on veut analyser ce grand phénomène social jusque dans ses premiers éléments historiques...*; ese campo donde se había operado la más prometedora de las transformaciones históricas: *l'incorporation directe de la population agricole à la société générale, où jusqu'alors elle n'avait presque figuré qu'à la manière des animaux domestiques.*

La ciudad occidental, como ha puesto de relieve, con rigor sociológico, Max Weber, es una ciudad campesina; se encuentra adscrita, en definitiva, al agro; es una verdadera ciudad de la gleba, de una gleba con simiente de libertad. Por eso pueden agruparse en organizaciones políticas superiores, resolviendo el problema que parecía imposible en la Edad Antigua: la superación de la ciudad como forma política en organizaciones más amplias, unitariamente articuladas y flexibles. La región ducal no es una liga o federación de ciudades, sino una unidad orgánica constituída fundamentalmente desde la tierra, sobre la cual emergen las ciudades como frutos de una rama. La monarquía nacional será el árbol.

* * *

Dentro del marco europeo hay, ciertamente, casos especiales, que justamente sirven para acusar lo peculiar de la corriente general. En Italia, cuando las circunstancias sociales y económicas lo permitan, el fenómeno ciudadano rebrotará con fuerza. Venecia, émula de Bizancio, aun la superará en carácter ciudadano, desprendida de la tierra, mero casco urbano flotante. La Italia del Norte, gracias al impulso transmitido por la vieja experiencia de la ciudad-estado, figurará en muchos aspectos a la vanguardia de su época; pero por la misma razón se encontrará retrasada en otros y aun incapaz en algunos muy esenciales, como el político, de seguir la evolución de los tiempos, hasta acabar cayendo por congénita debilidad bajo la dominación extranjera.

También dentro de los países que figuran a la cabeza del movimiento nacional europeo, en regiones superlativamente agrarias, sobrevive a veces la estructura urbana de la Antigüedad. El misterio y la extrañeza que sentimos al recorrer Andalucía proceden no tanto de su pretendido orientalismo como de su clasicismo. Esta región tan romanizada, que apenas conoció la Edad Media

cristiana, no ha sabido poblar y humanizar el campo, aunque sea una de las regiones más labriegas de Europa y aunque de todas sus formas de vida y cultura emane un fuerte olor a tierra. Pero el campo andaluz no ha sido penetrado, ganado, santificado por el hombre medieval; trátase, en el fondo, de una naturaleza que impera omnímoda entre los pueblos alejados, y que, a pesar de la rigurosa geometría de sus olivares, es lugar propicio para súbitas potencias mitológicas. Aquí están la fuerza y las limitaciones de la poesía y de la vida andaluza sobre una tierra hermosísima que no ha conocido la abadía, sino la gran ermita—una institución cultural antigua y pagana—, que tampoco ha conocido la torre feudal, sino la alcazaba, con su sello ciudadano y sojuzgador.

* * *

Cierto es que, a lo largo de la historia europea, las ciudades han ido creciendo hasta adquirir la importancia decisiva que bien conocemos; pero si se analizan con atención las cosas, las ciudades no han perdido su último fondo campesino, y las fuerzas rectoras de la sociedad europea han presentido siempre que su desarraigo del suelo significaría la pérdida de su auténtica savia vital. La aristocracia, con sus diversos matices, ha continuado siendo, sobre todo allí donde más tiempo ha conservado el poder, una clase campesina. Las monarquías occidentales siempre han tenido la intuición de que no podían encerrarse en sus capitales, sino que pertenecían directamente a la tierra; por eso los reyes más representativos de Occidente, aunque se vieron precisados a montar complicadas máquinas burocráticas, fijaron sus cortes en El Escorial, en Versalles o en Potsdam.

En los momentos críticos, en que empezaba a secarse la vena viva de la moral, de la virtud política o de la creación artística, el europeo ha sabido encontrar, mejor o peor, el retorno al campo, no a la Naturaleza tan sólo, sino al campo concreto, al agro. En el siglo XVIII, tras la sequedad de la Ilustración con el naturalismo prerromántico, compensando luego la abstracción y la tensión revolucionaria con la entrega romántica; más tarde, como reacción frente al industrialismo y al urbanismo creciente, llevando el arte con el realismo y el impresionismo, y la vida entera por las vías más diversas y vulgares al contacto con la Naturaleza.

Los últimos representantes de la genialidad pictórica del Occidente, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, han sido auténticos campesinos; y todavía los hombres que pueden decirnos algo con sus

pinceles, aunque empleen lenguajes extraños, viven cerca de la Naturaleza. Esas personas frágiles, remate de una tradición supercivilizada y exquisita, un Proust o un Rilke, subliman pero prosiguen la estética de una civilización campesina. Y, entre nosotros, lo mejor que la generación del 98 y las posteriores han dado a la literatura española procede, sin duda alguna—en contraste significativo con los dos siglos anteriores de nuestra historia literaria—, de su inserción íntima en el paisaje y en la tierra.

Luis Díez del Corral.
Jorge Juan, 7.
MADRID.

Dibujos de Van Gogh



RELACION ENTRE EL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL Y EL ARGENTINO

POR

JAIME PAHISSA

TODO *lo popular, en la acepción mejor de la palabra, es decir, lo popular, tradicional y humano, no lo vulgar y populachero del momento, es bueno y de pura calidad artística. Toda manifestación de arte que persiste en la memoria del pueblo a través de una y otra generación es que vibra concorde con sus sentimientos, es imagen del alma común; por tanto, también obra eterna de arte.*

Las diferentes características, los matices y las formas de expresión varían con las condiciones del medio: la tierra, el paisaje, el clima. Esto hace que sea distinto el folklore de unos pueblos del de otros. Pero sólo en la parte externa; el fondo emotivo y los temas ancestrales son de carácter universal y con poder de impresionar a todos los hombres. Por eso la canción popular, la poesía, las consejas, las leyendas, las viejas tradiciones del pueblo, nos penetran tan hondo en el corazón, primero porque nos recuerdan la tierra, el aire y la gente nuestra, y luego porque son expresión de los más esenciales y perdurables sentimientos humanos.

Bastarían esas consideraciones para establecer puntos de contacto, de carácter general, entre el folklore musical argentino y el español. Pero es que estas relaciones son mucho más hondas, el lazo más apretado, entre los cantos populares de la Argentina de ayer y los de la España de tanto tiempo.

Dos raíces distintas tiene el folklore argentino: una, en los cantos de las razas autóctonas; otra, en las canciones que llevaban en su pecho los colonizadores españoles. Ni aquéllos, los cantos indios, se impusieron al invasor, ni éstas, las canciones de España, se continuaron, al correr de los años, idénticas a las originarias.

Las condiciones climatológicas y geográficas, que habían modelado el carácter y el modo de ser de los pueblos indígenas, dándoles esa extraña impavidez, esa quieta tristeza, ese hermetismo interior, algo modificaron el temperamento de los españoles. Los horizontes sin fin de los campos y su soledad; las montañas imponentes; los ríos, anchos como el mar, y las tormentas que estallan con violencia súbita y espantable, todo debió de contribuir a aplacar la dureza de acero de aquellos intrépidos descubridores y a suavizar la expresión de sus sentimientos.

A estas poderosas fuerzas naturales se aliaba bien la mordedura mansa y pertinaz de la nostalgia: el recuerdo de una patria que no se esperaba volver a ver, de unas gentes familiares y amigas, de las que sólo recibirían noticia muy de tarde en tarde.

Así, la música que traían en su corazón los españoles, de alegres melodías, de ritmos fuertes y brillantes, y hasta la que lloraba penas con agudo dolor o desesperado acento, se hizo menos viva, de una gracia más suave, de una ligereza menos corredora y ruda, se tornó más melancólica, más íntimamente triste, y siempre con un lejano tinte de añoranza. No hay más que oír esos cantos norteños argentinos, tan sensibles como graciosos, para convencerse de ello.

La música popular española es muy variada porque son muy variados los caracteres étnicos y geográficos de las diferentes regiones de España. Las dulces canciones gallegas, de un país de verdes pastos bajo un manto de lluvia, no son iguales a los fuertes cantos de Aragón, con su ritmo duro como sus montes; ni las bellísimas melodías catalanas, de gótico acento unas, de brisa azul de mar otras, a los plañideros cantares andaluces, lánguidos, con recuerdo musulmán; ni los aires vascos, de ritmo simple, a los viejos romances castellanos de austera pero profunda melodía. Pero, aun dentro de esta gran variedad, las canciones populares españolas pueden reunirse en dos grupos: uno, el de las de tipo occidental;

otro, el de las de tipo oriental. Entran en el primero los cantos de la mayoría de los pueblos de España: del norte, del levante y del centro de la Península; en el segundo, los del sur, que corresponden a la región andaluza. La música del primer grupo, de tipo occidental, tiene el carácter mismo, tonal y rítmico, de la música general europea. Es decir, tiene el sentido tonal bien determinado, dentro de los modos mayor y menor; la distribución regular de los períodos y frases son sus cadencias normales que los puntúan y, como consecuencia, un ritmo y compás claros y regulares también. En cambio, la música del segundo grupo es de tipo oriental, con sus melismos repetidos y vagos, su tonalidad no siempre precisa, con sus particulares formas cadenciales, y sus ritmos, tan complejos unas veces como duros y cortantes otras. Esto en términos generales, porque en todo el folklore español, en el de todas sus regiones, hay muestras más o menos aisladas de la influencia oriental. En los «alalás» gallegos, por ejemplo, hay largos períodos con estas vocalizaciones de tipo oriental, como los hay en algunas canciones asturianas; también muchos cantos de labores del campo de la isla de Mallorca presentan este aire particular, de lacio abandono, característico de Oriente, y aun algunas, raras, canciones populares catalanas—las canciones catalanas son las menos influenciadas por este sentimiento—no dejan de encontrarse ligeras muestras de él. Pero, como decimos, es en la música andaluza donde este carácter es bien determinado, típico y dominante. Esto ha dado a esa música su aspecto tan particular y característico, que la diferencia de todas las demás, no sólo del resto de Europa, sino también de otras regiones españolas. Y es también este carácter oriental lo que ha hecho que la música andaluza fuera considerada, en estos últimos tiempos, como la música de la España toda, cuando, en realidad, es sólo la de una parte pequeña en comparación con el resto del país.

Pero aun dentro de la música de Andalucía hay una que es de evidente origen castellano—como su lengua—y, por tanto,

de tipo occidental, y otra de raíz oriental: la de raza gitana, los cantares flamencos, el cante jondo. *Y es precisamente en el exotismo de ésta en lo que ha sentado su base la llamada escuela moderna de música española y es también éste uno de los principales motivos de aplauso y de la aceptación con que la ha recibido el mundo entero.*

Ahora bien: si los primeros conquistadores de América fueron casi todos gente del mediodía de España, andaluces y extremeños, lo natural—y así fué—es que llevaran a estas nuevas tierras su lengua y sus canciones. Y sólo alguna, por excepción, ha llegado a este mundo de otras regiones de España, como la llamada «La flor del lirolay», que no es más que una corrupción de la canción catalana «La flor del lliri blau» (La flor del lirio azul).

Pero ¿por qué en la música popular argentina, y en la hispanoamericana en general de origen andaluz, no se encuentran formas del tipo flamenco y cante jondo, *que se tiene por tan característicamente andaluz y, hasta por extensión, español? He aquí una cuestión que no creo que haya sido planteada y, menos aún, explicada.*

Efectivamente, las canciones populares argentinas—los dulces cantos norteños, que son los verdaderamente nacidos de la vieja tradición colonial, porque el sur argentino tiene una formación reciente—son de origen andaluz, pero no del tipo oriental, gitano, sino del de procedencia castellana.

Creo que la explicación de este fenómeno sería la siguiente: en la época del descubrimiento de América, la influencia oriental, que se podría identificar con la musulmana, no dominaba en el canto popular español. Al contrario, las canciones populares españolas eran de sentimiento galaico, leonés, castellano, por la parte central, y de sentido gótico y provenzal, por la parte mediterránea. En los días mismos en que Colón descubrió el Nuevo Mundo se terminaba la Reconquista de España. Los castellanos que reconquistaron Andalucía y los catalanes que, al mando de Jaime I, el Conquistador,

llegaron hasta más allá de Murcia, no habían de aceptar los cantos de carácter oriental o morisco que les recordarían la dominación musulmana.

Y en esta misma época, al pasar a la colonización de América, los andaluces, principalmente, llevaron consigo los cantos de origen español castellano y no los de estilo oriental, musulmanes o moriscos.

Esta es la razón de por qué el folklore musical argentino, con ser de origen andaluz, no tiene nada del sentimiento oriental que se supone propio de la música típica española. Ni tampoco tiene nada del aire gitano, cante flamenco o cante jondo, que se toma por más puro andaluz aún, porque el solo hecho de llamarse flamenco—aunque nada tenga que ver con la música del país de Flandes—ya indica que apareció en España en época de influencias flamencas, traídas por los primeros monarcas de la casa de Austria, Felipe el Hermoso y Carlos V, y como el siglo XVI fué el de la colonización de América, se explica que no hubiese tenido tiempo, el canto llamado flamenco, de entrarse en el alma del pueblo.

Y también demostraría esto que el canto gitano no es tan español como el mundo cree, puesto que no estaba en el corazón de los españoles, ni aun de los andaluces, ya que no lo llevaron consigo al establecerse en las lejanas tierras de América, sino que sería una aportación posterior, caída sobre la verdadera y pura tradición musical española, que es de estilo y carácter occidental europeo.

Pero así como el cante jondo gitano marcó al fuego el oscuro estigma de sus gargarismos sobre la fina y blanca piel de la música popular andaluza, llegando hasta hundirlo en la carne roja de la España toda—la España que tuvo, antes de esta infección invasora, al puro y profundo Morales en Andalucía y al gran Victoria en Castilla—también las canciones de los colonizadores españoles en las Américas de ensueño, tuvieron que aceptar la compañía de los cantos de monótona tristeza de los indios autóctonos, cantos y música fundados sobre la gama

pentafónica, la propia de los pueblos primitivos y de los que aún persisten en estado salvaje, y que por misteriosa razón es la base y origen de nuestro sistema musical y de toda su prodigiosa evolución, pues los pueblos de las refinadas civilizaciones, la griega inclusive, que no supieron penetrar en la esencia de este sistema y comprender su capacidad, en potencia, de desarrollo, se perdieron en especulaciones estériles, sin mañana y sin valor humano ni estético.

Más adelante, los cantares españoles, naturalizados ya como canciones del folklore argentino, recibieron también la infuencia de las cadenciosas danzas y cantos de los negros esclavos, aunque con menos intensidad que en otros países de las Américas, pues las exigencias climáticas de esta Argentina, demasiado al sur del Continente, no permitieron la perduración en ella de la raza negra.

Y si el triste dominio gitano se impuso sobre la música española, incluso la de los compositores cultos, más para rebajarla que para beneficiarla, en cambio, las bellas canciones españolas, al extenderse y arraigarse en los pueblos de América, dieron origen a un folklore propio, más rico y más evolucionado que el que poseían las poblaciones indígenas.

Fueron los primeros en llegar a estas tierras americanas, andaluces y extremeños, los que trajeron sus costumbres, su vivir, su habla y sus canciones. A todas estas maneras se adaptaron los demás españoles que fueron arribando desde todas las otras regiones de España: los castellanos y los vascos; los asturianos y los gallegos luego; los valencianos y los catalanes más tarde. De tal manera, que ni las canciones ni las danzas de los españoles llegados después de los primeros conquistadores se incorporaron a las de origen andaluz y extremeño, que ya habían quedado fijadas y establecidas como cimiento de una sólida tradición. Del mismo modo que tampoco influyeron ni dejaron rastro en la fonética ni en el léxico—que fueron y continuaron, y persisten siendo los del sur de España— las otras maneras de hablar de los españoles, ni aun la de

aquellos que la tienen más pura y de mayor limpieza oriental: los de la vieja Castilla.

Y es esta tradición, marcada hasta la raíz por el sello hispano, la que ha absorbido también, con su poderosa fuerza secular, los últimos aflujos étnicos, tan numerosos como variados, desde el asiático al nórdico europeo, pasando por el italiano inagotable, pero pronto fundidos todos en el mismo pueblo, hablando la misma lengua y cantando las mismas dulces y graciosas canciones—y no otras—, hijas de aquellas que hace cuatro siglos llegaron a América en bocas españolas.

Jaime Pahissa.
Luis Sáenz Peña, 141.-D.° 2.°.
BUENOS AIRES (R. A.).



DOS DEMAGOGIAS DISTINTAS SOBRE LA OBRA DEL GRABADOR JOSE GUADALUPE POSADA

POR

EDMUNDO MEOUCHI M.



Calavera maderista

En el año de 1851 nació, y en el de 1913 murió, un personaje muy importante apenas conocido en España. Su nombre: José Guadalupe Posada. Su nacionalidad: mexicana. Su oficio: grabador.

Pues bien. Este Posada, o este mexicano, o este grabador, como queráis, es en las Artes Plásticas de América—por encima de múltiples e indubitables excelencias—lo que César Vallejo es en la Literatura: un humorista espeluznante y un sistemático y concienzudo enterrador.

Durante veinticinco años, por lo menos, Posada se dedicó a la ímproba tarea de grabar—como ninguno—en láminas de zinc las peripecias más destacadas e interesantes de la muerte. Grabó asesinatos, suicidios, fusilamientos, revoluciones, accidentes de tránsito, parricidios a granel, «calaveras» y linchamientos.

Posada fué el notario público de la muerte, su adelantado, su más ferviente y seguro servidor.

Sobre él, sin embargo, como sobre el inmenso poeta peruano, se han dicho y se dicen cosas desmedidas. Que si Posada lo telúrico. Que si Posada precursor y proletario. Que si Posada-Goya-Daumier. Que si Posada imponderable, y que...

Tan grande—según Rivera—*que quizá un día se olvide su nombre* (1).

Los que admiran a Posada casi lo santifican, y aquellos, en cambio, que le desprecian, lo «ningunean» sin reservas. Estos aseguran—por ejemplo—que es un patán infatigable y un fritanguero de feria. Que Posada es feo y grabador. Y tanto—según Gaya—que:

En su figurota hay algo incluso de mujer valiente, de genial cocinera, de repostera burda... (2).

Y lo cierto de toda certeza es que, en México, el auténtico Posada está cubierto de banderas rojas o de adjetivos, de puños cerrados o de burlas.

Así las cosas, a los mexicanos de buena fe no nos resta sino desatar una inmensa y redonda carcajada.

Nosotros sabemos, ciertamente, que—cretino artesano o «casi-Goya»—Posada es un magnífico grabador; que es—sin duda—el más distinguido de América; que con sus quince (?) mil láminas, con sus espléndidas «calaveras», con sus «maderos», «huertas» y «zapatas», a querer y no, ocupa un sitial de privilegio entre los mejores grabadores de todos los tiempos. Y eso basta—creemos—para que los de México le rindamos serena y constante pleitesía y para que los de Europa se ocupen, al menos, de él y de su obra.

Pero... preguntamos nosotros una y otra vez:

¿Con qué objeto acribillar a los convencidos y a los no convencidos con fáciles literaturas a propósito de las «terrígenas» calidades del inmarcesible, genial, trepidante y revolucionario Posada...?

¿Con qué objeto, también, llenar el aire de México de burlas asfixiadas y de adjetivos a propósito del «plebeyismo» o de las personales formas y maneras de nuestro amable grabador?

¿Con qué objeto, en fin, sumergir la reputación de un artista bueno y sencillo como Posada en los caldos ardientes de todas y de cada una de las demagogias que se cultivan en nuestro país...?

Nosotros sostenemos que el «posadismo» explosivo y plañidero de los llamados Artistas de la Revolución fué algo más que una consigna de política oportunista, fué, en última instancia, como el sarampión de la joven pintura mexicana. Sostenemos, por otra parte, que su contrapartida, ese «antiposadismo» blandengue y europeizante que enarboló *El hijo pródigo*, no fué tan sólo una

---

(1) Tomado de: Las calaveras y otros grabados, pág. 9. José Guadalupe Posada. Editorial Nova. Buenos Aires, 1943.

(2) Tomado de: El grabador Posada. Ramón Gaya: *El hijo pródigo*, página 32. Año I, núm. 1. México, abril 1943.

reacción contra los excesos de los pintores mexicanos, fué, sobre todo, como el signo incontrastable del reumatismo poliarticular agudo que padece nuestra Literatura. Y nos proponemos demostrarlo...

POSADA, «LOS TRES GRANDES» Y LOS DEMÁS.—Los historiadores del Mural mexicano contemporáneo incurren en «lugares comunes» impresionantes. Y uno de ellos consiste en destacar la tremenda influencia que ejerció nuestro Posada sobre los grandes pintores de México, y en particular sobre Orozco, sobre Rivera y sobre Siqueiros. De este «lugar común», sin embargo, son responsables los supuestos «influenciados».

En efecto. Los historiadores no han hecho sino recoger, sin enjuiciarlas, frases sueltas, declaraciones juradas y autobiografías que rondan por ahí suscritas por «Los Tres Grandes», y en las cuales éstos certifican que Posada les enseñó a pintar «en mexicano»; que les descubrió los secretos de la verdadera pintura; que les «impresionó fuertemente la retina» con sus «calaveras», y que fué, nada más y nada menos, que el maestro...

El ex cubista, el siempre picassiano Rivera, el Rivera que admiró e imitó a Pisarro, a Cézanne, a Renoir; el que vivió y estudió en Europa durante quince años, este mismo Rivera, ha jurado de todas suertes que el humilde, el modesto Posada, fué su inspirador y su guía.

En cuanto a Orozco, éste no sólo exaltó los prestigios de Posada como maestro de maestros, sino que se esforzó siempre por demostrar que con el discutido grabador le unieron lazos de amistad entrañable.

Por su parte, Siqueiros, el pseudotroglodita, el mitómano Siqueiros, también ha vociferado para Posada el puesto a perpetuidad de máximo precursor y de estrella matutina. Y, con él, todos los «genios» menores de la revolución, los que han pintado por lo menos a la sombra de «Los Tres Grandes»...

Veamos por qué.

Todos saben que los artistas son, por lo regular, unos hábiles escamoteadores. Cuando han sido consagrados, sobre todo, resulta bien difícil encontrar alguno que confiese sin rodeos cuáles fueron sus verdaderos maestros y cuáles también las influencias que padecieron antes de avanzar—solitarios y omnipotentes—por los senderos de la Fama.

Por eso nadie se sorprende cuando Rivera les asegura a sus biógrafos, los más ingenuos, que él debe su pasión por la pintura a



Calavera catrina

una sirvienta excepcional, que, además de cuidarlo con esmero durante su infancia, le mostró—en su calidad de atávica y de intuitiva—los maravillosos y radicalmente mexicanos mundos del color y de la forma.

De este modo, Rivera—charlatán incurable y «balmorista» de vocación—se burló, despistándolos, de sus yanquis satélites y de sus fieles monaguillos.

Pues bien: «el Posada genio y profeta» fué otra oportuna invención del que muchos años después se habría de declarar públicamente ex caníbal entusiasta y «ateísimo» incomparable.

Merodeando por los cementerios de México, Rivera encontró la tumba de Posada. Entonces exhumó los huesos del honesto grabador y los desparramó cuidadosamente, de tal guisa que los roedores de profesión—los críticos de arte y los biógrafos—utilizaran por algún tiempo sus mandíbulas. Eso fué todo.

Rivera esperaba así, entre otras cosas, correr un velo sobre su pasado de aprendiz, de turista visitador de los museos de Europa, de estudioso del Fresco italiano, de discípulo de Pisarro, de imitador de Seurat, de Cézanne, Gauguin y Renoir. Correr un velo o contemplar, al menos, cómo las ratas se mordían la cola.

En verdad, la famosa sirvienta Intuiciones, el genial Posada, el fantástico canibalismo y «El Dios no existe...», de Rivera, son aspectos de una sola catarata de palabras, cuyo fin es comprobar a los incondicionales de su Fresco que éste es tan telúrico y tan autóctono como el Pulque, como Moctezuma, como Pipila y el Mariachi Vargas de Tecatitlán...

¡Por supuesto! Siqueiros y los «genios» menores de la Revolución, esencialmente fieles a las consignas del «caníbal» de Guana-

juato, no hicieron sino parafrasear tan agudo y previsor «posadismo». Sabían ellos, como Rivera, que al emparentarse espiritualmente con Posada se emancipaban de otras parentelas, legítimas pero indeseables.

La nueva pintura de México debía presentarse ante los ojos de los pedantes europeos como una milagrosa supervivencia de estéticas precortesianas, vigentes aún gracias a la muda y heroica constancia de nuestros indios, gracias a los antropólogos como Alfonso Caso, gracias a los músicos como Carlos Chávez; pero, sobre todo, gracias al litógrafo taumaturgo José Guadalupe Posada.

Posada, pues, se convertía en un mero signo político, como la hoz y el martillo, como la cruz gamada, como la estrella de Sión, como el P. N. R. antecesor.

A Posada, sin consultarlo en lo absoluto, sus compañeros de ocasión, sus falsos discípulos, lo obligaban a marchar dentro del ululante cortejo de reivindicadores que en el mundo han sido. Entre sus manos recias, un rojo y negro cartel, que rezaba: «Aztecas, incas, quéchuas de todos los países: ¡Uníos!»

Y nosotros hubimos de conocerle entre la chusma revolucionaria, mientras los líderes rugían contra la burguesía, contra el latifundista ladrón, contra la Iglesia, contra Dios y todos los Santos.

De esa manera, Posada, que fué el ingenuo mantenedor de la moral burguesa, el apologista de las buenas costumbres, el más idóneo cronista de los años «porfirios», el honorable enterrador Posada, por obra y gracia de una demagogia, se constituía, sin quererlo, en portaestandarte de la Revolución con todas sus derivaciones: la malversación, la mordida, la anarquía y el lombardismo.

Muy pocos se preguntaban entonces como lo hacemos nosotros: ¿En qué medida fué revolucionario este grabador, del cual no se conoce una lámina tan solo, una «calavera» que haga burla y escarnio del dictador Porfirio Díaz o de alguno de sus más inmediatos colaboradores?

¿Cuál de las llamadas «calaveras políticas» de Posada fué francamente antiporfirista? ¿De cuáles grabados se han deducido las revolucionarias virtudes de Posada?

Si el régimen de don Porfirio se derrumbó el año de 1910, y Posada continuó trabajando hasta el de 1913, ¿por qué no aprovechó, libre ya de una muy probable censura oficial, los años que le restaban de vida para aplicarse de lleno a hacer la crítica del «odioso» porfirismo? ¿Por qué, en cambio, caricaturizó magistral-



Calavera huertista

mente la efigie de los dos apóstoles del Movimiento, Madero y Zapata? ¿Son estas preciosas «calaveras» revolucionarias de toda ortodoxia, o son, por el contrario, antirrevolucionarias...?

Creedlo. Cuando estas sencillas cuestiones, y otras más que dejamos en el tintero, sean respondidas cabalmente, el mexicano Posada será amado y admirado por lo que fué de veras y no por lo que sus falsificadores han querido que fuese.

No nos interesa por ahora averiguar si José Clemente Orozco fué o no el amigo cotidiano y mañanero de Posada. Orozco—el de la primera época especialmente—realizó sombrías caricaturas, dibujos en blanco y negro, bocetos y óleos que revelan, sin ningún género de dudas, el influjo que ejerció Posada sobre su pintura. En sus más importantes frescos, inclusive, hay mucho de la amarga ironía de Posada, de su espíritu funerario y de su «garra» crítica. Con cierto derecho, pues, él pudo declarar, como lo hizo, que Posada había sido su maestro.

En cambio, Rivera, Siqueiros y los demás, todos aquellos que hicieron política nacional y personal de la pintura, nada le deben a Posada.

En efecto: ¿qué relación puede haber entre la luminosa, jovial e insoportablemente optimista pintura de Diego Rivera y el grabado negro de Posada, el heraldo de la muerte, el certificador autorizado del *sic transit gloria mundi?* Ninguna, ciertamente. Rivera es un hombre feliz. Y cuando él pinta un *Día de muertos,* sus «calaveras» activistas, llenas de vida y de esperanza, parecen aguar-

dar el advenimiento de la dictadura del proletariado o de una sociedad sin clases.

¿Qué relación puede haber también entre la pintura de los inigualables «escorzos», agresiva, poderosa, del extravertido Siqueiros, con el grabado justo, sobrio y sencillo, de nuestro Posada? Ninguna, en verdad.

POSADA Y LOS EUROPEIZANTES.—Los artistas de la Revolución se ocuparon de Posada para mejor encauzar una propaganda de la cual ellos resultaron los beneficiarios. Aquél era un nombre entre otros, trampolín y caballo de Troya...

Teóricamente, sin embargo, el «posadismo» contenía postulados de gran aliento, tales como rebeldía frente a la cultura liberal-burguesa, contra el narcisismo intelectual; retorno a las verdaderas esencias nacionales y arte al servicio del pueblo.

Durante muy largos años, la Revolución en marcha creyó echar las bases de una cultura nueva y pujante, libre de tutelas foráneas y de seculares amarras. Y se hizo literatura reivindicadora, pintura funcional, música folklórica, danza precolombina. Apareció el fresco mexicano; apareció la novela revolucionaria e indigenista de Azuela, Guzmán, de López y Fuentes; la música a lo Silvestre Revueltas; la arquitectura de Villagrán y de O'Gorman; la escultura de Ruiz y de Asúnsulo, etc.

Durante muy largos años, el tema central—«Revolución, pueblo, parcela y pelotera»—fué en México como un banco inagotable de conchaperlas. Durante muy largos años, por tanto, nuestros más distinguidos artistas fueron pescadores...

En la sombra, irremediablemente inéditas, quedaron, por cierto, las vigilias intelectuales de los «reaccionarios», de los talentos «mochos», de los académicos en potencia. De todos aquellos que, habiendo dudado sobre las inauditas reservas de la cultura revolucionaria, en conciliábulos de traición, mantuvieron efusivos compadrazgos con titanes, cuasititanes y pseudotitanes de la vieja Europa.

Pero de pronto cayó un gran silencio sobre los muelles editoriales y artísticos. No más conchaperlas y los pescadores desesperados. En el año de 1936, los genios de la Revolución, al menos, detienen su marcha triunfal...

El general Cárdenas había realizado una maniobra incalculable. Justamente en nombre de la Revolución, que él representaba como nadie, Cárdenas abrió las puertas de México de par en par a los exilados políticos de España. Y aquello fué como una hecatombe

de pícaros y de sabios, de asesinos y de apóstoles, de catalanes y de castellanos, de «rojos» y rosados, de innumerables desgracias y de bendiciones...

Esos españoles entraron en nuestro país con las mismas banderas que otrora enarbolaron en España, y lanzaron vivas a la U. R. S. S., y cerraron los puños, y echaron bravatas a ultramar, y fundaron repúblicas siderales. Sin importancia, estad seguros: ruidos y voces frente a un pueblo que ya lo había escuchado todo. Ellos han promovido la fundación de importantísimas empresas editoriales. Directa o indirectamente han dirigido e impulsado las publicaciones literarias más interesantes de nuestro país.

Esos españoles, en fin, son los portavoces y glosadores más brillantes de todos y cada uno de los «ismos» filosóficoliterarios de raigambre germánica, de los cuales se ocupan, hoy por hoy, nuestros jóvenes, sesudos y blandengues escritores mexicanos.

Esos españoles son, en gran parte, responsables de esa especie de reumatismo que padece desde hace años nuestra Literatura. Gracias a ellos también, nuestra Literatura ha perdido su vitalidad, su poderío, su incontrastable presencia. Se halla en crisis, como dicen los profesores.

Nuestros poetas, salvo notables excepciones: unos plagiando a los sudamericanos, otros a los europeos y todos a una plagiándose entre sí.

Nuestros novelistas: cero.

Nuestro teatro, fuera de un creador excepcional: carroña.

Jóvenes poetas, novelistas y autores de México, en general, son los esclavos de una flamante erudición, de técnicas importadas y de filosofías en boga.

Cierto. Los «genios» de la Revolución fueron unos iletrados audaces, unos saltamontes de la cultura y unos demagogos empedernidos; pero tuvieron algo que los jóvenes neurasténicos y eruditos de hoy no conseguirán jamás en los libros de Rilke, de Heidegger, de Sartre o de Faulkner: personalidad indiscutible, conocimiento cabal, experiencia de su pueblo, de la vida, del dolor y de la muerte. Buenos o pésimos escritores, aquellos ejercitaron su oficio con pasión y lo pusieron al servicio de un pueblo que ellos conocían y amaban. Los mozalbetes de ahora escriben, en cambio, con el corazón vacío de esperanzas y con las manos congeladas; escriben para nada y para nadie...

Por eso no resulta tan extraño que en una de las más bellas revistas literarias que se hayan editado en México—*El hijo pródi-*

go—, el número inaugural destine sus mejores páginas para arremeter contra Posada, plebeyo grabador de «corridos» y «calaveras», artista sincero y cordial, amante del pueblo como el que más.

Posada representa aquello a lo cual han renunciado a sabiendas nuestros jóvenes europeizantes: el arte como testimonio de la verdad y de la belleza; el arte al servicio del pueblo; el arte como un instrumento de redención.

He aquí, si no, unas palabras que definen la postura espiritual de *El hijo pródigo* y la de todos los antiposadistas que se pudren sobre el planeta:

NO FUÉ UN ARTISTA POSADA, POR MUY EXPRESIVOS QUE QUERAMOS ENCONTRAR SUS DIBUJOS, PORQUE SU OBRA SIRVIÓ, TUVO PAPEL EN LA VIDA DE AQUELLOS AÑOS, Y LA OBRA DE UN ARTISTA ES SIEMPRE, COMO SE SABE, ORGULLOSAMENTE INÚTIL, INSERVIBLE... (3).

---

(3) *El hijo pródigo*, op. cit.

Edmundo Meouchi M.
Casas Grandes, 53. Narvarte.
MÉXICO D. F.

ACTITUD DE UNAMUNO FRENTE A LA FILOSOFIA

POR

CARLOS PARIS A.

SIGNIFICADO PROBLEMATICO DE LA OBRA UNAMUNIANA EN LA ACTUAL CULTURA ESPAÑOLA

HACE lustros que la obra unamuniana gravita problemáticamente en el ánimo de los españoles dotados de una mínima preocupación intelectual sentida sinceramente. El peso de su acción, sensible, sin duda, en el ámbito general de la cultura moderna, adquiere singular potencia en nuestra patria, no sólo por razones de radicación geográfica, sino por la pretensión explícitamente española de su mensaje. Piedra de escándalo erguidamente hincada en el suelo de nuestra existencia cultural más reciente, ante ella han cabido dispares actitudes, del culto a la repulsa. Difícilmente, empero, la fría indiferencia, si se ha recorrido su pensamiento con honradez y profundidad.

La aspiración unamuniana de siembra de inquietud en su lector *(si pudiese tenerte en mis manos te abriría el pecho y en el cogollo del corazón te rasgaría una llaga y te pondría allí vinagre y sal para que no pudieses descansar nunca y vivieras en perpetua zozobra y en anhelo inacabable)* (1) hácese realidad reflejada hacia su misma obra. Obra genuinamente inquietante. Hija de *un pensador azorante, de difícil aprehensión, lleno de íntimas dificultades...*, según ha sido apelado por Julián Marías (2).

La iluminación del pensamiento unamuniano con sus internas aporías, o aun la de la misma personalidad del autor oculta tras él, se ha convertido así en norte de una tarea inexcusable. Hacia él han apuntado repetidos intentos de meritorias mentes españolas, fieles a una honda llamada, captada desde personales ángulos. Como necesidad de salvar las posibilidades filosóficas existentes en Unamuno, en el caso de Marías; como afán por descubrir el significado subyacente a su problematismo, en el P. Oromí.

Una exigencia, sin embargo, postularíamos para todo escrito enfocado hacia Unamuno: la voluntad cálida y auténtica de com-

---

(1) Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 2.ª parte, cap. LXXII y LXXIII.

(2) Julián Marías: *Miguel de Unamuno*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1943. Página 7.

prensión. No se puede encarar un caso de esta trágica complejidad con un afán puramente polémico, atenido más a la letra paradójica de su obra que al ánima apasionada y oscura existente tras ésta. Así han marrado estudios inspirados, sin duda, en nobles móviles de ortodoxia religiosa; mezquinos, sin embargo, en su capacidad de íntimo entendimiento, humano y cultural, ante el hecho unamuniano.

Ciertamente, en su dimensión más auténtica, la incorporación superadora de la dramáticamente espléndida y tarada actitud unamuniana es tarea que en la entraña de nuestras almas hispánicas debe ser cumplida. Y es ello fruto de la índole peculiar de su postura espiritual, lanzada hacia los estratos más radicales de lo humano, según en este artículo ha de ser glosado. Si de nuestro hacer surge la puesta al día de España, la sincronización entre su alma eterna y las necesidades culturales de la vigente época, en el tuétano de nuestra realización estará salvado lo más medular y vivo del gesto unamuniano. Y en la paz luminosa y sosegada de la conquista conseguida se diluirá lo que en don Miguel fué agónico, turbio, angustioso. Lo que fué huella de su entorno, si no justificable, sí quizá, bajo su presión sombría, psicológicamente explicable, habida cuenta de la debilidad humana.

Es Unamuno, en efecto, elocuente expresión del «problema de España», tan certeramente glosado por Laín Entralgo. La pugna angustiosa entre una España eterna lánguidamente realizada, que no acierta a encajarse en la atmósfera histórica creada por Europa, y las fuerzas de actualización arrancadas ciegamente a su raíz secular. Equivocadas interpretaciones han creído ver en este problematismo un índice de inferioridad española, llegando por ende a su negación. Cuando precisamente en esta agonía, lucha y no umbral de muerte, se cifra la mejor esperanza europea, si nuestro pueblo consigue realizar la síntesis medieval y moderna, superación del problema. En las profundidades del alma de Miguel de Unamuno luchan ambas tendencias desesperadamente, sin que la ola española que se levanta impetuosa llegue aún a las playas de un catolicismo cuya grandeza el pensador vasco no percibe en su encogido horizonte.

EL AMBITO ESPIRITUAL DE LA OBRA UNAMUNIANA

Ahora bien: la literatura dedicada a Unamuno se ha encontrado frente a un grupo típico de incógnitas en que su central problematismo se descompone: si situación precisa ante el problema

religiosa, estudiada por el crítico español José Luis L. Aranguren o por el argentino Hernán Benítez, por ejemplo; la calibración del enraizamiento auténtico o ficticio de su doctrina en el alma hispánica; la rigurosa sistematización de su pensamiento, en Julián Marías o en Oromí. Sería vario el elenco que se puede indicar. Aquí, empero, pretendemos llamar la atención sobre el problema decisivo subyacente a todo otro repertorio temático. El de la definición exacta del orbe en que su acción espiritual se mueve.

¿Qué es primordialmente Miguel de Unamuno? ¿Un filósofo? ¿Un literato? ¿Un político en el sentido más elevado? ¿Un místico heterodoxo, quizá? ¿En qué sector de la cuadrícula en que se acostumbra a dividir la cultura podría ser colocado el recio bilbaíno? Mucho habría indignado, sin duda, a don Miguel el sentirse tratado como un insecto que se encasilla por el entomólogo bajo la adecuada rotulación, previo examen lupa en mano. Esta reacción es un dato no despreciable. El caso es que inevitablemente el problema ha sobrevenido y que de su despeje pende en gran medida la calibración del significado último de su obra en el ámbito cultural.

No se trata, en efecto, de colgar una etiqueta, sino de captar el último sentido orientador de las líneas maestras en las concepciones unamunianas. La pretensión definitiva—¿lírica, rigurosa, agitadora?—que anima su cuerpo doctrinal.

Desde el punto de vista filosófico, el problema se transforma en la interrogación: ¿Es Unamuno propiamente un filósofo? *¿Qué tiene que ver Unamuno con la filosofía?*, se pregunta Julián Marías (3). A todo intento de sistematización y crítica filosófica de su doctrina parece forzoso lógicamente anteponer la clarificación de esta cuestión proemial.

Ahora bien: no deja de resultar curioso el comprobar (en el examen de los textos consagrados a situar a Unamuno ante la filosofía) el asombro característico que en el filósofo produce la actitud unamuniana. Asombro, claro es, en el más amplio sentido de sorpresa o dificultad ante lo desusado, el cual con facilidad se transforma incluso en perplejidad. Se encuentra el filósofo, en efecto, en presencia de un hombre singularísimamente dotado para la tarea filosófica. Pletórico de intuición, sentido y profundidad. Que parece, sin embargo, apuntar sus dardos hacia otros blancos diversos de las perennes categorías filosóficas. Y ello no por incapacidad en la potencia de su brazo, sino por la heterogeneidad del

---

(3) Marías: *Op. cit.* Pág. 165.

norte que atrae centralmente su mirada. No se interesa Miguel de Unamuno por el kantismo, sino por el «hombre Kant»; ni por el yo absoluto de Fichte, sino por el «hombre Fichte», el «hombre Butler» o el «hombre Spinoza». Pero es capaz—la evidencia de tal realidad resplandece—de cruzar las aguas de sus sistemas para descubrir tras ellas el ánima que las ha alumbrado.

Ramiro Ledesma Ramos, en uno de sus trabajos filosóficos, ha insistido con tino en ese antinómico rasgo de capacidad extraordinaria y aparente desinterés de Unamuno ante la filosofía. Negando con una de las afirmaciones más radicales que se han hecho el título de filósofo referido al pensador vasco (4).

Recogiendo la impresión global que ante la obra unamuniana ha experimentado la posterior crítica filosófica, bien podríamos decir con precisión clásica que en Unamuno hay «materialmente» filosofía, pero su sistema no es «formalmente» filosofía. Al menos, con arreglo a los cánones formales que tradicionalmente presiden la cristalización de la obra filosófica. El P. Oromí ha sido uno de los que más han avanzado en la afirmación de la índole filosófica de la obra unamuniana.

Ahora bien: cuando nos encontramos en presencia de hechos de esta significación espiritual, lo que interesa no es una simplista o convencionalista categorización, sino el desenterramiento de las raíces sustentadoras de tales actitudes. La visión más superficial del caso de Unamuno creería se trata de una ausencia de auténtica vocación filosófica, en que se deriva hacia nortes puramente literarios. Huyendo del rigor para refugiarse en un mundo de imprecisas intuiciones poéticas cargadas de sentimentalidad.

No ha dejado de apuntarse esta interpretación y ciertamente el mismo don Miguel (no sólo despreocupado, sino aun ansioso de enredar en erróneas interpretaciones a quien por sus páginas rápida o frívolamente pase) ha podido dar pie a ella. Cuando nos dice, por ejemplo, incluso con machaconería, que la filosofía está más próxima a la poesía que a la ciencia o que ambas son «hermanas gemelas». Para entender tales frases se hace preciso, claro es, calibrar si en ellas es absorbida la filosofía en una poética carente de hondo significado, trascendente a la emoción sentimental, o, por el contrario, es la poesía la que resulta embebida por la filosofía, cargándose de un profundo sentido de revelación metafísica.

---

(4) Ledesma Ramos: *Unamuno y la filosofía* en «Escritos filosóficos». Madrid, 1941.

Es algo mucho más íntimo y definitivo lo que a la actitud unamuniana da pábulo. Con mayor energía penetradora procura dirigir Julián Marías sus disparos al afirmar como sustrato de la posición de Unamuno una singular situación histórica. La del hombre que descubre un reino nuevo para la especulación filosófica y en el asombro de su hallazgo no posee aún el sistema conceptual expresivo con que formular sus inéditas intuiciones. *Unamuno es el ejemplo característico del pensador que tiene el sentido vivo de una realidad recién descubierta, pero carece de los instrumentos intelectuales necesarios para penetrar en ella con la madurez de la filosofía* (5).

Pero tampoco, a nuestro ver, se trata de esto. No es, creemos, el suelo determinante de la posición de Miguel de Unamuno la incapacidad rigurosa que superficialmente se puede pretender, o la inmadurez histórica ante una situación filosófica nueva, más finamente indicada. Tales ideas no nos dan aún la clase genuina de la actitud unamuniana, centrada precisamente en la peculiaridad de su meta.

Lo característico de Unamuno es la carencia de un último ideal propiamente filosófico. La orientación de su esfuerzo hacia otros blancos. El manejo certero de un material filosófico ingente y auténtico, enfilado, empero, hacia algo que no es la pura filosofía. Pero tampoco, desde luego, la mera satisfacción en la formalidad estética, ajena a la pretensión de penetrar la realidad.

Miguel de Unamuno «pasa» por la filosofía hacia otro reino espiritual. Aunque, en verdad, en su paso la estela conceptual trazada conmueva medularmente el organismo de la filosofía. Es precisamente la última motivación de esta actitud la que es necesario captar.

En un primer plano aproximativo, Unamuno revela la insatisfacción ante la filosofía como fría dialéctica conceptual. En la entraña de su obra alienta la aspiración afanosa por llegar a una forma de saber filosófico en que éste empape calientemente las intuiciones concretas de nuestra existencia personal. La pretensión de unidad entre la filosofía y la vida encuentra en Miguel de Unamuno una de sus expresiones más rotundas. Así, su filosofía es manifestación de su historia personal y sus conflictos, indica Oromí. *La raíz última de todo su pensamiento filosófico es una raíz psicológica propia, una experiencia, una crisis religiosa personal* (6).

---

(5) Marías: *Op. cit.* Pág. 220.

(6) Oromí: *El pensamiento filosófico de Miguel de Unamuno.* Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1943. Pág. 152.

Con esta actitud especulativa entronca en un orden ya más sistemático su exaltación de lo concreto, particularmente la concreción básica del hombre real y su correlativa desvalorización del pensamiento abstracto. De ellas se deriva el desagrado ante la idea mística, inaprehensible del Dios de las teodiceas clásicas, «primer motor», y el repudio de las vías lógicas encaminadas a la prueba de su existencia. Lacras centrales de su pensamiento ante la ortodoxia católica, dimanadas parcialmente de la desorbitación del afán de intuición viva, ánima de su actitud.

Estas ideas—como tales, rigurosamente filosóficas—desembocarán en una innovación en su forma de expresión. Lo cual, por lógica interna, deberá alejarse de la tradicional para buscar medios más aptos en que la intuición consiga primacía sobre el concepto, ofreciéndose en la desnudez más acerada. Con frecuencia será, pues, el vehículo de sus ideas la novela, la poesía, el drama o el escrito, situado a gran distancia de lo que es la monografía filosófica. El paralelismo con la revisión formal en los pensadores que auténticamente han vivido las mismas necesidades expresivas—Nietzsche, Kierkegaard, algunos de los existencialistas más próximos—es notorio.

El caso de los teóricos de lo concreto, en un orden puramente retórico, queda en una situación algo ridícula al lado de estos ejemplos de realización viva, levantando la duda sobre su íntima consecuencia.

LA PREOCUPACION SAPIENCIAL, CLAVE DE LA ACTITUD UNAMUNIANA

Hasta aquí, pues, la índole rigurosamente filosófica del ámbito en que Miguel de Unamuno se mueve parece casi asegurada. No es naturalmente el hecho anecdótico de que su pensamiento se nos dé a través de producciones de conformación literaria el que puede menoscabar su condición de filósofo. La historia de la filosofía atestigua una innegable elasticidad en los perfiles formales de la obra filosófica de creación. Es incluso la elección frecuente del aludido vehículo un testimonio de interior unidad.

Lejos de ser la huída de lo riguroso hacia el orbe de la ficción poética, es, por el contrario, la gravitación hacia un mundo espiritualmente más radical lo que hace problemático el carácter de filósofo en Miguel de Unamuno. En su obra entera alienta, en efecto, una encendida nostalgia: la de la recuperación de la «sabiduría». Sabiduría en el sentido agustiniano o en el bíblico, no tan sólo en el inferior, en el que el saber metafísico se convierte

en la primera forma sapiencial. Y ello no por los párrafos, algo imprecisos, en que Unamuno contrapone la sabiduría como saber acerca de la muerte a la ciencia, saber sobre la vida, sino por la orientación total de su pensamiento.

La preocupación por los temas humanos, o, mejor aún, por el hombre mismo real de «carne y hueso», con su amor a lo concreto, a la intuición viva y su repercusión en el ropaje poético de su producción, el anhelo agónico de inmortalidad, motor de su pensamiento, son trasunto de esta actitud espiritual. En ella propiamente se persigue algo más que la posesión lógica de la verdad, que la primera forma de sabiduría, el saber metafísico, la forma sapiencial adecuada que la filosofía puede darnos. Y Unamuno atraviesa los sistemas metafísicos o gnoseológicos a que en su obra, unas veces más sólida y otras más ligeramente, alude, hacia una ultimidad trascendente y superior. Radicada no ya en la arquitectura lógica levantada por los maestros de la filosofía humana, sino en el alma de estos creadores. en el «hombre Kant» o en el «hombre Spinoza». En la cual el saber no es pura contemplación de la verdad, sino «saber de salvación».

Por ello también los fríos intentos de sistematización del pensamiento unamuniano, encuadrando sus personales fórmulas en los viejos esquemas filosóficos, pierden en su tarea disectora la peculiaridad genuina de aquella doctrina.

La filosofía sola no puede erigirse, claro es, en la suprema instancia espiritual del hombre. Ni aun en Grecia, con el cúmulo impresionante de problemas que la erudición en cada avance descubre en el alma griega (testimonio bien próximo, el libro de Tovar sobre Sócrates), donde la filosofía alcanzó el mediodía de su pureza en el espíritu de sus cultivadores, llegó quizá a este elevado magisterio. Mucho más en el mundo moderno, en que la vigencia ineludible del cristianismo imposibilitará todo intento plenario de recreación pagana. El ánima cristiana de Unamuno no puede reposar en una solución filosófica. Pero tampoco su cristianismo agónico, que tantálicamente (impulsado por la entraña española de su sentimiento y frenado por el lastre de su teología protestante, como Hernán Benítez ha mostrado) se esfuerza, sin conseguirlo, por llegar al catolicismo, puede ofrecer un pedestal de reposo. Una solución al problema definitivo sobre la cual la especulación filosófica se levanta. A toda la obra unamuniana subyace esta angustia sangrante, que le comunica su inquietante inestabilidad. Percibida, en verdad, no sólo en su dimensión excelsa de perenne acercamiento a la Divinidad o peripecia inacabable, a

lo Lessing, tras la verdad, sino también en su faz atribulada de congoja ante lo irresoluto. Esta inquietud sin reposo le impide también el detenimiento en la faena filosófica, que por su insuficiencia sapiencial exige en un espíritu profundamente religioso el enraizamiento en una fe. A cuya luz adquiere la filosofía, en feliz síntesis, su ya más profundo alcance sapiencial.

Unamuno es en nuestro ambiente histórico un singular contrapunto de la actitud agustiniana. Tampoco San Agustín, al frente de la Patrística, busca directamente la sabiduría filosófica, manejando, empero, un mundo de conceptos metafísicos. Es el *don de sabiduría usando del discurso* (7), no el discurso por sí mismo. Un *pescador de hombres* y no *un constructor de verdades*, como Santo Tomás (8). Actitud que gana desde el punto de vista sapiencial, aunque descienda desde el puramente científico.

Pero lo que en San Agustín era conquista limpia, luminosa, sencilla en los dedos de la gracia, es en Unamuno contrapunto, tan sólo bronco y agónico anhelo; inmenso, por su intensidad y por la hondura de las fibras humanas que alcanza, las más íntimas; trágica, por su espantosa mutilación en un cristianismo extraviado, situado allende las fronteras de la Iglesia. Tan inestable en un alma española.

Por caminos sombríos, empero, se camina hacia la luz. Unamuno es en nuestra época uno de los testimonios más expresivos de insatisfacción. Nostalgia de nuevos horizontes. En el espíritu unamuniano han mordido algunas de las lacras más graves de la cultura moderna, según es fácilmente mostrable: el irracionalismo, el subjetivismo, el mismo materialismo científico. Y este contrapunto en un mundo de tinieblas de momentos más luminosos de la Historia puede anunciar nuevos mediodías. Calibrar este delicado significado de la obra unamuniana es alumbrar quizá su sentido más hondo en el pensamiento actual. Llevar a más felices resultados este auroral mensaje es tarea que gravita sobre nuestras inteligencias y nuestros hombros.

---

(7) Cfr. Maritain: *Les degrés du savoir*, Desclée de Brouwer, 4e. édit. París, 1946. Pág. 580.
(8) Maritain: *Op. cit.* Pág. 577.

TODOS LOS HOMBRES SOMOS HERMANOS

POR

JOSE LUIS L. ARANGUREN

La verdad es que yo apenas le conocía. Cinco o seis veces le vi, de chico, en vida de mi padre. No teníamos ningún trato de familia, aunque ellos fuesen hermanos, los únicos hermanos. Ni él venía a casa ni, mucho menos, estuve yo nunca en la suya. Había algo que nos separaba, algo que nunca supe ni sé bien. Algo independiente de que le hubiese ido mal en la vida, algo más grave que el ser un *pariente pobre*. No estaría peor que la tía Margarita, apaleada por su marido, cuando no abandonada de él, y, sin embargo, cada lunes y cada martes la teníamos en casa, la pobre, a pedir, y hasta íbamos nosotros de cuando en cuando a jugar con sus chicos allá en lo que a mí me parecían los barrios bajos, aunque luego he aprendido que hay otros mucho más bajos todavía. Pero, claro, la tía Margarita—a la que, por cierto, nunca llamábamos *tía*, sino, sencillamente, Margarita—era una mujer desvalida que necesitaba ayuda, mientras que el tío Ernesto estaba fuerte y sano. Y luego, que las familias se unen y se desunen por las mujeres, no por los hombres. Sí; lo que había en el fondo de este alejamiento debía de venir de su boda, que seguramente, por lo que fuese, pareció mal en casa. Las mujeres nos unen y desunen: a mi padre y al tío Ernesto les habían desunido. Por eso, las pocas veces que le vi fué siempre solo, como si no tuviese familia y viniese de muy lejos para acariciar nuestras cabezas al paso, decirnos adiós y volver otra vez, quién sabía adónde. Pues cuando le veíamos no parecía que viniese a buscarnos, sino que, por decirlo así, *se cruzaba con nosotros*. ¿Por qué no descubrí nunca el *misterio?* Mi padre y yo éramos los dos demasiado callados, demasiado tímidos y *discretos* para hablar resueltamente de ello.

Estoy pensando ahora que, con habernos querido tanto, nunca hemos hablado de ninguna de las cosas difíciles, de las cosas de que ha de hablarse, y temo que vaya a ocurrirme a mí lo mismo con mis hijos. Si ni siquiera hablábamos de mamá, por la que, sin embargo, iba yo cada día a llorar, al anochecer, como cumpliendo un rito, en el rincón más oscuro del pasillo, ¿cómo íbamos a hablar del tío Ernesto? Y en casa, por desgracia, no había mujeres. Mi madre había muerto; las criadas no sabían nada; probablemente, ni que existía el tío Ernesto.

Después pasó tanto tiempo, que también yo le había olvidado. Pero cuando murió mi padre apareció de nuevo. Ya no me conocía, ni yo a él. Por entonces estuvimos juntos una media docena de veces, pero tuvimos buen cuidado de no remover nada. Sin embargo, una mañana, después de la misa, me dió, con gravedad, este consejo: «Los dos hermanos debéis permanecer siempre unidos, por encima de todo, aunque, Dios no lo quiera, vuestras mujeres llegasen algún día a no llevarse bien.» Algo se parecía a mi padre, pero era más moreno y corpulento. A la vez, reservado y cariñoso; como él, tenía una ligera, pero cierta, propensión a adoptar un tono de experiencia y sabiduría de la vida. Al revés que mi padre, se le sentía reposar en la seguridad de lo que decía.

Anoche, cuando regresé a casa, pasada ya la hora de la cena, me encontré con el recuerdo de que el tío Ernesto había muerto y la dirección de su casa. Me fuí en seguida allá, después de orientarme por el callejero. Era una casa vieja en una calle pobre. Acudió el sereno en seguida. Sí, había allí un difunto, pero no sabía en qué piso. Abrió el portal y recorrimos un pasillo largo y derecho que, hacia la mitad, se abría por arriba sin ensancharse—era, sin duda, el patio de la casa—, para cerrarse otra vez al fondo, donde estaba la escalera. Todavía cerca del portal me llegó el olor de madera impregnada de vino. El sereno venía conmigo, y fué él quien llamó en un par de puertas, hasta que, al fin, averiguamos

cuál era la habitación del tío Ernesto. Durante el camino, desde mi casa, había ido pensando en la embarazosa situación de encontrarme, frente a unas personas completamente desconocidas y tal vez prevenidas contra mí, en torno a un cadáver. Abrió una mujer llorosa a la que balbucí mi nombre y pregunté por mis primos. «Yo también soy prima tuya», dijo entre sollozos, quedándose atrás. Eché a andar por el pasillo, largo como el de abajo, pero ahora en recodo, para rodear el patio, y, de repente, al volver una esquina, en un cuarto tan pequeño que apenas cabía el ataúd, encontré el cadáver: la muerte nos acercaba por última vez. Le reconocí en seguida, pero más que por su parecido al tío Ernesto que yo recordaba, por el que había adquirido con mi padre: también a ellos les acercaba la muerte. Este parecido quizá venía de antes, de la enfermedad que le había mermado no sólo las carnes, sino, según se diría, también los huesos. Aquellos hombros escurridos, cubiertos por el sudario, ¿podían ser los suyos? En el cuarto no había más que un hombre vestido de pana parda y gruesa y un chirlo en la frente, con aspecto, pensé, de barrendero o pocero; pero en seguida vinieron dos de mis primos. Uno de ellos tenía *aire de familia*, un poco de parecido con otros, indeterminados, tíos o primos nuestros. Aun antes de hablar, al abrazarnos, se desvanecieron mis temores: sentí una vibración de oscura simpatía, de projimidad. El otro hermano que venía detrás parecía, por su físico, pertenecer a otra familia. A poco vinieron sus mujeres, pero sólo se quedó con nosotros la del primero, que resultó llamarse Antonio. Al hermano mayor, que vivía en un pueblo, le esperaban de madrugada. La mujer de Antonio, con su voluntad de clase media, se preocupaba por hacerme saber que «no se habían repartido esquelas ni se admitían coronas» por haberlo dispuesto así el difunto; pero la inoportuna destemplada voz de *la Cándida*, que desde la habitación donde estaban reunidos, sin duda, los que habían venido a velar llegaba hasta nosotros contando no sé qué de unos zapatos que había comprado una vez en «Les Petits Suisses», la azoraba,

pues rompía el respeto y buen ver de la situación. Yo había permanecido todo el tiempo a la puerta del cuartito porque no había sitio donde sentarse ni casi para entrar.

Ahora, después de haber subido un momento al piso, estaba allí, en la acera de enfrente, mirando la fachada de la casa, muy estrecha, pues no tenía más que dos balcones, uno por cada mano. Las vecinas estaban todas asomadas. Justo debajo del piso de mi tío, en el entresuelo, dos muchachas repintadas y vestidas de fiesta se lucían—¡cuándo mejor!—, ellas solas, desde su tribuna, ante los ojos de cuantos habíamos venido al entierro. «Sí; nosotras salimos a todo, lo mismo a lo malo que a lo bueno», contestaba una de ellas a alguien que le hablaba desde la casa de enfrente, encima y por detrás de mí. En la planta baja había una taberna.

La asistencia se componía de gente sencilla, amigos y compañeros de trabajo de los hijos probablemente, pues apenas había hombres viejos. «Mi tío—pensé—no tenía amigos, o tal vez hubiesen muerto todos ya.» Apartados, como yo, de los demás, había dos señores, llegados en un coche particular, que no subieron a la casa. Casi toda la gente estaba ya metida en el coche de servicio al cementerio cuando bajaron el ataúd y, tras él, mis tres primos, a quienes arriba había ofrecido sitio en mi coche. Ahora, a la luz, pude ver bien a mi primo Ernesto, el mayor, que se parecía a Antonio, pero estaba más curtido por el aire y me pareció que también por la vida. Sin hablar, sin saber nada de ellos ni su profesión, y del más joven ni aun el nombre, en el camino, tras el renqueante, alto y estrecho coche fúnebre, iba conociéndolos, o creyendo conocerlos. A Ernesto, más baqueteado, más resequido, se le había ido hacia dentro la cordialidad que Antonio llevaba en los ojos y en las manos, prontas a estrecharme el brazo. Quizá veía en mí al extraño venido por mero compromiso ante la muerte, esa muerte abstracta que, ahora mismo, iba haciendo descubrirse, a nuestro paso, a todos los transeúntes. A la hora de las alegrías, ni yo me había acor-

dado de ellos ni ellos de mí. Pero todos acudíamos puntuales a la cita postrera. ¿Sabrían ellos tan poco de mí como yo de ellos? Rencor no me tenían, de ninguna manera. Antonio, al contrario, se diría que desde el primer momento, y como yo mismo, había *sentido* el parentesco. Y en cuanto al tercero, su retraimiento era visiblemente debido a cortedad. Tenía una mal vendada herida, un tajo grande en la mano, y lloraba casi como un chico.

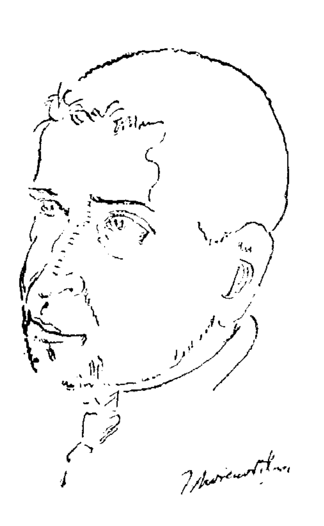
Cuando llegamos cerca de la sepultura, advertí que conocían el lugar del enterramiento. Pregunté a Antonio si tenían a alguien enterrado. «Sí; la mujer de Ernesto.» Cuando el ataúd fué depositado en su lugar, mis primos tomaron un puñado de tierra, lo besaron y lo arrojaron allí. Esperamos hasta que la sepultura fué rellenada hasta los bordes. Entonces, uno de los enterradores barrió cuidadosamente éstos y fué como la señal de que todo había terminado. Mis primos me tomaron suavemente del brazo, con el fin de que me pusiese junto a ellos para recibir el pésame. Todos fueron pasando ante nosotros, también los dos señores, ceremoniosos y distantes, que, desconocidos de todos, parecían haber asistido con el único propósito de cerciorarse de que el cadáver quedaba inhumado en regla.

Tomamos el coche y emprendimos el regreso hacia su casa en silencio. Yo pensaba en lo extraño del suceso. Había irrumpido en unas vidas ajenas; había caminado unos pasos del brazo de tres hombres, tras un muerto, y los repetidos apretones de manos del duelo, recibidos juntos, habían venido a sellar nuestra recién nacida unión. Y, sin embargo, no los conocía, seguía sin conocerlos. La magia de una *creencia* en el parentesco, una palabra pronunciada por mí anoche al entrar en aquella casa, nos había acercado, por unas horas, como a *hermanos*. Pero los cuatro sentíamos, sin posibilidad de engaño, que, a pesar de cuantas cosas nos separaban—la historia entera de la vida, la diversidad de posición, costumbres, profesión, gustos, amigos y hasta, allá en la lejanía, una

culpa desconocida de todos—, esta unión no era ficticia. Comprendía que si conociese la correspondiente palabra mágica —el nombre del pariente desconocido que todos tenemos—, de la misma manera podría haber entrado en las sesenta o setenta casas donde ahora mismo hay alguien de cuerpo presente. Porque todos los hombres somos hermanos, pero no lo sabemos, y necesitamos engañarnos, como niños, con el *pretexto* de un parentesco, y sólo en la letra cursiva de éste acertamos a leer nuestra hermandad. El parentesco nos devuelve a nuestro origen, despojándonos de cuanto nos separa; y la presencia de la muerte, también. Frente al principio y frente al fin volvemos a ser los niños que fuimos, que, por debajo de todo, seguimos siendo: hijos, sobrinos, primos; en definitiva, hermanos.

Habíamos llegado. Nos bajamos del coche, nos abrazamos y nos dijimos adiós, tal vez para siempre. Esperé a que desaparecieran en el fondo del largo corredor. Antes de entrar en el coche eché una última mirada a la casa. Atardecía. Todos los balcones estaban ya cerrados. Y ahora me di cuenta de que el de las muchachas alegres tenía los dos cristales rotos.

José Luis L. Aranguren.
Velázquez, 25.
MADRID.



SOLANA, ESCRITOR SOLANA, PINTOR



POR

E. SORDO LAMADRID

Cuando en el mundo de la creación artística, en cualquiera de sus órdenes, hace eclosión una individualidad poderosa, la crítica estimativa entra de lleno en el análisis de la misma, de su característica manera y de las manifestaciones técnicas de ésta. Ahora bien: la misma crítica, que desentraña minuciosamente los secretos y recovecos de la plástica, la literatura o la música, creada por cada una de estas personalidades, se detiene sigilosamente, con un cierto menosprecio, ante algunas facetas secundarias de ella, que, sin embargo, no por permanecer en un segundo término encierran menos trascendencia en su función o en su significado. Nos referimos no a las vocaciones complementarias ni a los «violines de Ingres», sino a algunas manifestaciones de la actividad creadora que se presentan en una misma persona, con un carácter específicamente distinto de aquellas otras que se suscriben en lugar preferente bajo la advocación de su autor. Esta actitud crítica, tan poco justificada, es la adoptada ante un aspecto de la personalidad artística de José Gutiérrez Solana: su producción literaria. Lógicamente, Solana es plástico antes que nada. Pero también, y en un grado harto notable, puede considerársele como escritor *sui generis*, con toda la deficiencia estética que se quiera, pero lleno de la suficiente peculiaridad y dotado de una fuerte nervatura, que se hacen acreedoras a una atención más notoria de la que la crítica les ha dispensado en este aspecto.

Es indudable que no se puede considerar la obra escrita de

Solana con una excesiva estrechez de enjuiciamiento, ya que su brevedad y sus calidades literarias no llegan a cuajarse dentro de un estricto sentido de esta forma de expresión artística. Y, sin embargo, es de fácil comprobación cómo en cada uno de sus libros, y en el conjunto de ellos sobre todo, una rotunda personalidad literaria se hace ostensible, con unas características nítidamente acusadas y con una uniformidad estilística absolutamente horra de influencias ni agentes prelativos. Solana escribe porque sí, porque le va fluyendo del alma su peculiar literatura, con una clarísima carencia de antecedentes: es decir, como se manifiesta, en síntesis, todo escritor de genio. El vive engastado en su inasequible torre, en su silvestre enquistamiento, y todo su dintorno, en lugar de modificarle, es modificado por él. Se mueve en el universo que le envuelve como si éste únicamente hubiese sido creado de la nada para que él lo transformase en plasmada realidad según su egocentrismo. Y, sin embargo, el mundo que constituye el cosmos del hombre Solana no es un mundo restringido, encauzado en unas riberas de la sensibilidad propia, sino que, por el contrario, se trata de toda la Naturaleza visible, de la cual él aprehende y usufructúa solamente aquello que a su interés creador sirva. En su racionalidad, en su recóndito ámbito afectivo, él adjudica a sus modos de ver y obrar una singular importancia, llena de desmesuramientos, producida por su aislada postura y totalmente involuntaria. De ahí que obre ante los hombres, ante la tierra y ante las cosas de la tierra, de una forma libre, sin ningún determinante exterior que le coarte, como una sencilla máquina de ver y copiar los objetos y los seres que su señera sensibilidad va tamizando.

Esas razones, examinadas de una rápida ojeada, deben ser las que originen el desabrimiento artístico de Solana, especialmente en cuanto se refiere a su faceta de escritor, y las que producen ese tácito e instintivo desprecio hacia la forma y la gracia que campea en toda su interesante producción literaria. A estas razones ha de añadirse, y no en una gradación inferior precisamente, su fanática vocación para la busca de la verdad, o de lo que él cree la verdad por lo menos. De ellas surge sin duda esa patética devoción por sumergirse en el más lacerante realismo, que luego ha de retratar sin el menor exorno, rigurosamente desnudo y patente. Probablemente quiere conseguir—y desde luego lo logra—que a las cosas trasplantadas por su arte les acontezca lo que a las uvas que pintó Zeuxis: que vino un pájaro a picarlas. Por eso,


J. Solana

y seguramente sin él pretenderlo, la elocución literaria de Solana carece de ornamento adventicio, de ordenación y ritmo, de todas esas invenciones con las que el propio instinto natural del hombre procura dar vitalidad a la monotonía de la forma. Se diría que cuida el abandono, que mima el desaliño; y así resultan sus viñetas literarias un a modo de monólogo hablado, de un despreocupado procedimiento verbal, que ha huído de todas las gramáticas y de todas las restricciones retóricas.

Pero, a pesar de todo, el escritor Solana ha creado arte. Porque detrás de esa exotérica imperfección hay una misteriosa belleza, un dramatismo que yace latente, como un caudal subterráneo, y que anima las sequedades, las adusteces y la desnudez esquelética de su prosa. Si es verdad que la forma de ésta va brotando desamparadamente, casi en cueros, sin más vestidura que la libre interpretación del lector, no es menos cierto que bajo esa apariencia vibra un impulso profundo y abrasado. Es como si toda la máquina afectiva del autor estuviese constreñida, anegada, por su especial credo estético, y pugnase por emerger de él sin lograrlo. Aun en contadas ocasiones consigue, en un involuntario arranque subjetivo, asomar un tanto sobre la helada superficie del conjunto. Así, por ejemplo, en este párrafo, elegido sin demasiado cuido, de uno de sus cuadros escritos, el titulado *Santander*. En él enumera Solana los adelantos urbanísticos, las mejoras que la civilización ha introducido en esta ciudad, y concluye diciendo:

> *... Hay también un real «tennis», con premios; un real Tiro de Pichón, con premios también, donde se fusila impunemente a estas aves, mientras las damas, vestidas con trajes ligeros y vaporosos, toman el té, y unas reales carreras con muchos premios. Pero nosotros sentimos más admiración por el viejo Santander de hace algunos años* (1).

Por fin ha hecho aparición un dejo de nostalgia, que luego se hace evocación. La pupila que trabaja fríamente, casi como un objetivo fotográfico, ha cedido un instante el paso al sentimiento personal, subjetivo; disfrazado en plural pronombre—«nosotros»—, pero indicio evidente de la individualidad que siente y juzga y manifiesta lo sentido y juzgado. Pero estos toques, que no son estrictamente sensoriales y que vienen a dar calor a la gelidez de la prosa, no son frecuentes en Solana. Equipárese el tono del párrafo anterior con el del siguiente, que se reitera de un modo pertinaz en el autor de *La España negra:*

---

(1) *La España negra*. Madrid, 1920. Pág. 19. (Transcribimos con la puntuación del texto.)

Alrededor de un gramófono hay un corro de gente; encima de la mesa está el misterioso aparato con un rodillo de cera donde ha quedado impresionada la voz humana; al lado hay una fotografía del maestro Domínguez, con su sombrero mezcla de hongo y flexible; tiene el pelo blanco, que destaca de su cara cetrina y arrugada, la nuez muy pronunciada y es muy visojo; pero se nota en su cara mucho gracejo y que le gusta el vino; su bastón, de puño de hueso, donde hay moscas y cucarachas labradas que parece que las va a aplastar con la mano; de una rueda colocada en el cilindro salen unas largas gomas, hasta una docena, con unos pitones de hueso amarillentos y sucios de la cera de tantos que se les meten en los oídos para escuchar los cuentos picantes del maestro, y los soldados que bailan los domingos en la Fuente de la Teja, invitan a esas criadas, novias suyas, que llevan el pañuelo prendido a la cintura para secarse el sudor de las manos durante el baile..., etc. (2).

Ni por un momento hace aquí su aparición la calidad humana, afectiva, del narrador. El hombre se inhibe, se retrepa en sí mismo, se agazapa detrás de sus palabras, para que la limpidez descriptiva no se adultere. La Naturaleza que describe tan minuciosamente y con tanta monotonía, va colocándose ante nosotros casi de una manera óptica. Pero—y es ésta otra característica muy importante del estilo con que Solana escribe—la inmovilidad del panorama que se nos muestra, el estatismo de sus figuras, su parálisis podríamos decir, es absoluta. Ni un solo trémolo de movimiento que anime la descripción, que vivifique la línea que siluetea el boceto. Detrás de ese procedimiento se ve al pintor; al pintor que pretende, aun con sus palabras, alcanzar una verdadera concreción plástica. Y esta observación puede reforzarse si nos detenemos a considerar que nunca falta en estas narraciones la nota de color, la pincelada cromática en su punto, rellenando los espacios y abrigándolo todo. Y, apurando un poco los términos, casi adivinaríamos en este «cromatismo escrito» cómo su autor se complace especialmente en aquella coloración que predomina en su obra pictórica: los tremendos negros, los amarillos óseos, los sanguinolentos rojos.

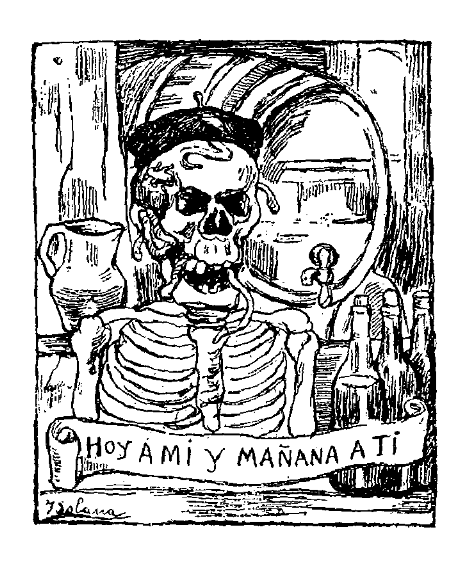
Porque, en primer lugar—y esto es innegable, naturalmente—, Solana es pintor. Su inclinación creadora se tiende sobre lo plástico, sobre las dos dimensiones de la pintura. De ahí que escriba como pinta. Páginas y páginas de sus libros, casi en su totalidad, no son sino ristras de imágenes, de observaciones y detalles, apuntadas en frases cortas, limitadísimas, que fluyen isócronamente como golpes de batán. Algo así como si hiciera acotaciones al margen de la vida que le rodea, notas que luego hubiesen de servirle para esbozar un óleo o un dibujo. Parece que escudriña la tierra que

---

(2) *Madrid. Escenas y costumbres* (1.ª serie). Librería Española y Extranjera. Madrid, 1918. Pág. 93.

pisa, y las gentes que ve, hiperestesiando sus sentidos ante ellas para que no se deslice a la captación ni el menor relieve. Huele, escucha, mira y palpa, procurando exprimir del conjunto aquello que posea, exclusivamente, calidad y calidez pictóricas. Con estas percepciones traza un diseño escrito, que puede, más tarde, representarse perfectamente en la tela. Ese es el secreto de su procedimiento, y de las características principales de éste: estatismo, crudo colorido, inhibición de su personalidad subjetiva. El no anima ni da movimiento a nada; se limita a describirlo en el momento que sus sentidos caen sobre ello y lo recogen. El no juzga nada, sólo lo reproduce. Pero detrás de esa impasibilidad descriptiva, detrás de esa total ausencia de fuerza cinética, palpita intensamente una capacidad de novelista que erró el camino. Si los libros de Solana poseyesen el mínimo de acción y de matiz humano, y la más leve sombra imaginativa, podrían penetrar dignamente en la historia de la novela. Con estas condiciones entró la obra de Pío Baroja en ella.

(No es extemporánea la cita de Baroja, aunque pueda parecerlo a simple vista. Entre Solana y el autor de *La lucha por la vida* puede establecerse un relativo parangón. En el estilo literario de ambos pueden encontrarse analogías básicas. Los dos escriben con idéntica impasibilidad, con esa ausencia de sí mismo que hace que las cosas desfilen ante el lector deshilvanadas y frías, sin que la voz del narrador tiemble o cambie de tono ni una sola vez. Los dos poseen la despreocupada incorrección gramatical, la dureza de los períodos, la crudeza temática, etc. Estos caracteres comu-



nes se harían más patentes si en los libros de Solana, como en los libros de Baroja, hubiese hechos que contar, unidad mínima que ligase estos hechos entre sí, personajes que se agitasen y animasen los paisajes del fondo. Solana es una especie de novelista barojiano que no encuentra sucesos para sus narraciones.)

Hemos destacado, pues, algunas de las peculiaridades fundamentales de la obra literaria de nuestro pintor: el desabrimiento que le da tono, la inclinación al colorismo, la impersonalidad, la desnudez retórica, etc. Pero sobre todos estos caracteres definitorios se alza uno que da la fuerza tonal y la dimensión—positiva y negativa—a dicha obra, y que es el más importante tal vez, ya que la hace específicamente personal. Nos referimos a una particularidad de aspecto exterior, pero no por ello menos trascendental para enjuiciar el misterio psicológico de ese ejemplar humano que es Solana, y, por tanto, para dilucidar lo que de escritor hay en él. Se trata de su temática, de la elección de motivos, modelos y ambientes, a expensas de los cuales edifica sus relatos.

En un magnífico ensayo de Dámaso Alonso (3), argumenta éste, con notable aportación de datos comprobatorios, sobre el carácter dual de las letras españolas, sobre su permanente oscilación entre lo real y lo ideal, lo picaresco y lo místico, lo chocarrero y lo sublime. Estas dos categorías van casi siempre paralelas, e incluso fundidas, en la mayoría de las obras dramáticas, novelescas o poéticas de nuestra lengua. Son dos conceptos artísticos que entre nosotros se complementan y apoyan, como las fuerzas contrarias de la electricidad o como los opuestos microcosmos de los sexos. Como muestra de los numerosos ejemplos ilustrativos, ahí están la doble línea estética de Quevedo, las dos formas de manifestación lírica de Góngora, el teatro de Lope, el *Quijote*, la novela y la poesía toda del siglo XIX. Siempre una perenne oscilación de péndulo, que de igual modo vence hacia el áspero contacto del barro terrestre como se eleva hasta hundirse en el translúcido ámbito del espíritu. Si existen algunas excepciones, son tan escasas que demuestran plenamente la regla.

Pues bien: una de estas excepciones es la obra escrita de José Gutiérrez Solana: su temática, su *leit-motiv*, su atmósfera permanente. En ella todo es realidad; dolorosa, pungente realidad. El vuelo del espíritu, el sentimiento poético, el calor humano, si existen—como es de presumir—, no brotan a la superficie sino en

---

(3) *Ensayos sobre poesía española.* «Revista de Occidente». Madrid, 1944. Páginas 10-27.

contadísimas ocasiones, y en éstas de un modo precario y elemental. En uno de sus libros, y en un impulso de subjetividad como el que comentábamos antes, confiesa el propio autor:

> *Desde pequeño sentía yo cierta atracción por todo lo que las gentes califican de horrible. Me gustaba ver los hospitales, el depósito de cadáveres, los que morían de muerte violenta, yo me metía en todos estos sitios; muchas veces me echaron, y entonces volvía disgustado a mi casa. ¡Cuántas veces he seguido a las camillas, a los heridos de algún accidente en la calle! Algunas he sido testigo involuntario de estas tragedias emocionantes, de impresión desagradable; luego, estas escenas han provocado en mí tal afición y curiosidad, que cuando leo un periódico que relata un crimen me hago de conocimientos para ver la casa donde se desarrolló el suceso, el estado de la habitación, la posición que ocupaban la víctima o víctimas; en fin, todo el curso de las investigaciones de la Policía* (4).

Esta manifestación casi no requiere comentario. He aquí, en una contundente autodefinición, el espíritu selectivo que preside la temática en la producción literaria de Solana, al igual que en la de sus cuadros. Y si el párrafo anterior no bastase, citemos a modo de pálida demostración—ya que no podemos transcribir su obra completa—algunos de los títulos que encabezan los bocetos y capítulos de algunos libros suyos, elegidos un poco al azar y en corta medida:

De *Madrid. Escenas y Costumbres* (1.ª Serie) (5): «La mujer araña», «El entierro de la sardina», «Más caras humildes», «Exposición de figuras de cera», «Día de difuntos», «Visita a los fenómenos de la Pradera», «El matadero de cerdos», «El desolladero».

De *Madrid. Escenas y Costumbres* (2.ª Serie): «El ortopédico», «El curandero», «El sacamuelas», «Las últimas máscaras», «El ciego de los romances», «Las chozas de la Alhóndiga», «La sala de disección».

De *Madrid callejero* (6): «Un baile de criadas en Tetuán», «Los cementerios abandonados», «Las carnestolendas», «El viejo de los específicos», «La plaza de la Cebada», «El ciego Fidel».

De *Dos pueblos de Castilla* (7): «El cementerio de Colmenar Viejo», «Los pobres de Buitrago», «Los viejos de Buitrago».

Esta incompletísima enumeración puede ilustrar un tanto aquello que pretendemos afirmar: el constante fluctuar de Solana en-

---

(4) *Madrid. Escenas y costumbres* (2.ª serie). Pág. 135.

(5) *Madrid. Escenas y costumbres* (1.ª serie). Imprenta Artística Española. Madrid, 1913.

(6) Librería Española y Extranjera. Madrid, 1923.

(7) «Cuadernos Literarios». Madrid, 1924.



tre lo sórdido y lo macabro, sin extravasarse nunca de estas lindes. Su literatura es «negra», como su pintura. Solana busca, rebusca en la tierra española lo mismo que rebuscó Baroja, lo mismo que vino a descubrir en ella el belga Verhaeren: la naturaleza más sucia y la más abyecta, las tinieblas de una terrífica Danza de la Muerte, aún más patética que la medieval; algo de eso que «la gente califica de horrible», para que sacuda la sensibilidad con espasmos de asco o miedo; lo sórdido que empuje al espíritu hasta su último refugio. Desde la mascarada grotesca y horripilante que, como un gran chafarrinón de sangre y pringue, pulula en los suburbios, hasta la triste mueca de la hetaira de poco dinero; desde la pirámide de cráneos mondos de cualquier osario rural, hasta la sala de hospital donde unas sombras que fueron hombres vagan o se desorbitan; todo desfila en este inmenso espectáculo que nos presentan los libros de Solana: una infinita sucesión de miseria, muerte y podredumbre. Un *finis gloriae mundi*, mucho más espeluznante que el de Valdés Leal, porque en éste no existe ninguna idea de suciedad, sino, por el contrario, una exaltación hacia la subida del espíritu.

La Naturaleza fué imitada por Solana bordeando la vida para reproducirla tal como se le muestra, con sus lacras y su fealdad; como el espejo que Stendhal quería que fuese la novela. Sólo que el espejo de Solana es ciego para todo aquello que se enmarque en el aspecto gozoso y limpio de la vida, y únicamente se desempaña —y bien nítidamente por cierto—ante lo que huele a lodo o a cadaverina. Aseguraba Goethe en uno de sus olímpicos apotegmas

que «el arte es arte porque no es la naturaleza». Pero este pensamiento de aticismo clásico no pudo hallar cabida en la intelectualidad abrupta, y aún menos en el procedimiento artístico, de Solana. Su modo de escribir—como su modo de pintar—no encontraría jamás adaptación en ninguna de las intransigencias y coerciones que limitan la libre creación estética. El tiene que desmandarse, sin precipitaciones ni apasionamientos, por los vericuetos del realismo e identificarse con él. Ni el refinamiento ni la más leve sombra de elegancia han sido jamás comprendidos; se le muestran como cimas inaccesibles, como brumas de lontananza que le velan la libre contemplación de los panoramas primarios.

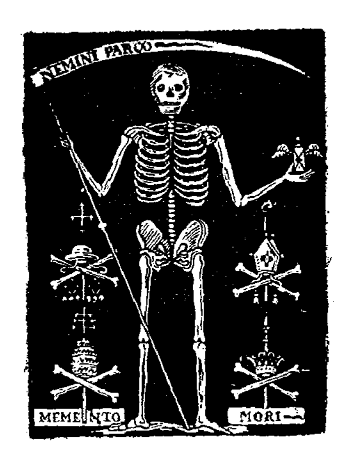
Y esas impresiones que anhela son trasplantadas con un sistema rupestre, pero eficaz y adecuado. No puede caber otra técnica literaria para describir lo que en estas páginas se describe. No puede encontrarse otro modo u oficio de plasmar estas figuras y estos paisajes. Minuciosamente, escrupulosamente, pero con una apariencia de desgaire y caos, se van acumulando ingentes retratos de seres y cosas, llegando hasta la más sombría perspectiva, captando hasta el más alejado escorzo. Lo intrascendente, lo mínimo—la mosca que corre sobre las llagas del herido, los arabescos marfileños del puño de un bastón—son descritos complacidamente, con una morosidad casi proustiana—háganse aquí todas las salvedades—, rindiendo el más desenfrenado culto al detallismo. Porque es precisamente el detalle, aparentemente fútil y absurdo, el que realza el conjunto del cuadro y hasta lo integra, destacando su frialdad, su esperpentismo.

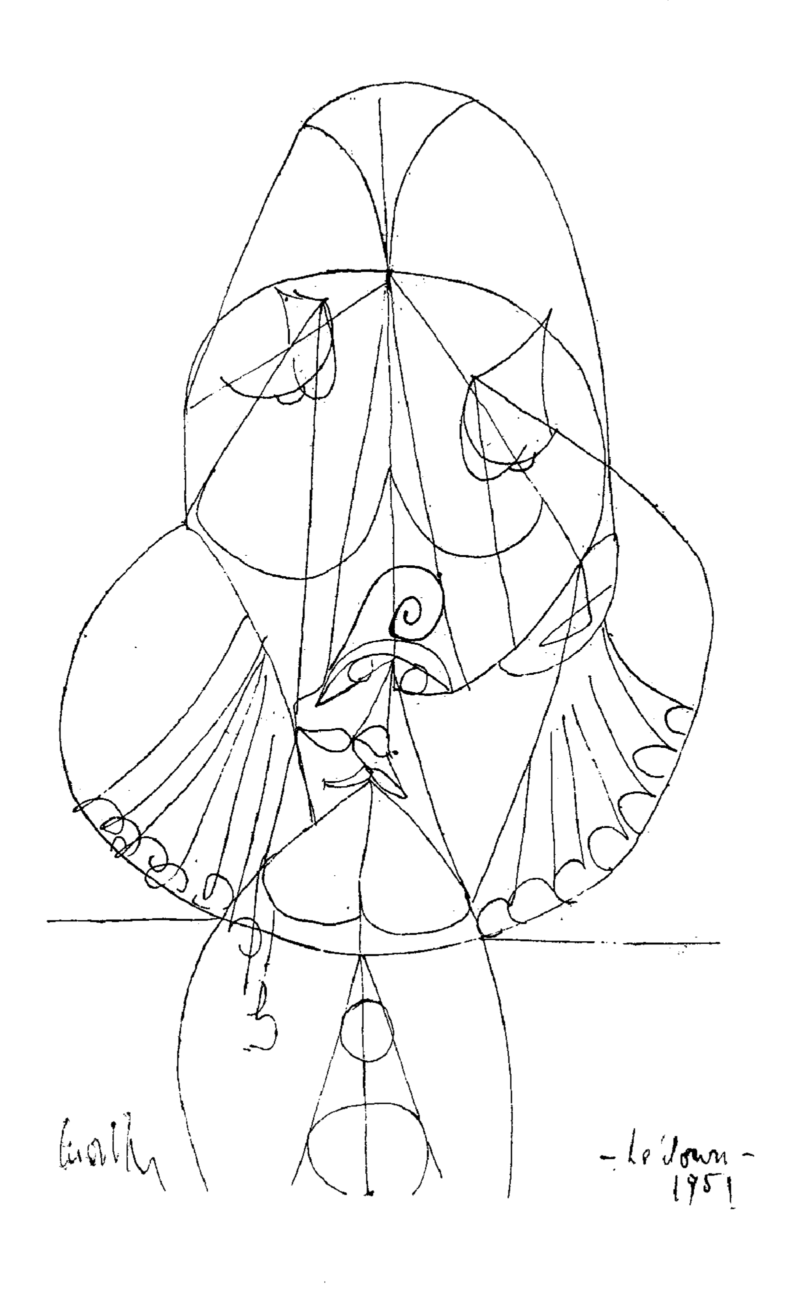
Ahora bien: este realismo de Solana, esta tendencia irrefrenable hacia lo sórdido y lo mortuorio, no está relacionada, ni aun remotamente, con el realismo clásico español que antes hacíamos notar. Con el de la novela picaresca, por ejemplo. (Y no hablamos de influencias, sino de antecedentes inconscientes. Las influencias, en Solana, son inadmisibles.) El realismo de la literatura clásica castellana era un movimiento de humana reacción contra su natural inclinación de ocultar lo feo y miserable de la vida diaria. Pero en Solana no se trata de eso: él no pretende, ni apostoliza, ni oculta nada. Sólo quiere pintar lo que a él le interesa y conmueve. Además, sin un esguince de humorismo, ni una torcedura garbosa, ni un quiebro de ironía. «Yo voy a buscar esto, lo miro bien, lo entiendo, y cuando me he recreado con ello, lo vuelvo a crear para pasarlo bien otra vez y para que vosotros os divirtáis con ello», parece decir el autor.

Hasta aquí, al parecer, solamente hemos mentado los valores aparentemente negativos de la obra de José Gutiérrez Solana, escritor. Pero es precisamente de todos esos valores de donde hay que extraer las propiedades cualitativas de esta obra genial—es preciso decirlo—, y ello en razón de las características apuntadas. El mejor elogio que puede hacerse de la literatura de Solana es que se la puede considerar como hija fundamental de nuestro tiempo. Antaño, los hombres buscaban en el arte dos cosas, dos abstracciones, o una de las dos: la exultación de la vida reproducida por la emoción de un espíritu, o la yuxtaposición de naturales elementos ordenados por una sensibilidad creadora. Hoy no. Hoy no pretendemos ni sentir ni gozar. Nos satisface la necesidad de saber, su ansia y sus logros. Y tenemos miedo al arte porque presentimos que puede desvirtuar la realidad tangible. He aquí el mérito y el atractivo de los libros de Solana: su impersonalidad, su dureza, su ausencia de la veladura poética, artística. La vida—la más triste vida—sin disfraz ni comento. Puesta ante nuestras pupilas y nuestra emoción para que refresquemos en ella nuestras raíces y nos sacudamos, por unos momentos, el peso de la estética.

Enrique Sordo.
Sala Proel.
SANTANDER (España).

Los dibujos son de Solana; su retrato, del escritor español José Moreno Villa.





BRUJULA DE ACTUALIDAD

HORIA SIMA ESTUDIA EL NACIONALISMO, por *José Luis de Azcárraga.*

Horia Sima, autor de *Destinée du Nationalisme* (París, 1951), y famoso creador y jefe, con Corneliu Codreanu, del Movimiento Legionario Rumano, acomete, con un lenguaje directo y sin reservas mentales, la tarea de desvelar los pliegues ocultos de los partidos políticos que, a raíz de la primera posguerra mundial, aparecieron en Europa y recibieron el rótulo de fuerzas nacionalistas. Sin ser una obra doctrinal ni filosófica, cierto es que su trasfondo está empapado de matices ideológicos que riman acertadamente con palabras y conceptos derivados de la realidad, esto es, de los hechos—desgraciadamente trágicos—que el índice de la Historia señala, en tono fiscal, en ese paréntesis de paz armada que medió entre 1918 y 1939.

Los movimientos nacionalistas de Italia, de España, de Alemania, de Polonia, de Yugoslavia, de Hungría, de Bulgaria, de Rumania, de Letonia, de Noruega, de Inglaterra, de Francia y de Bélgica, se derivaron de un estado anímico general, de un fenómeno social y político común a toda Europa. Ninguno de tales movimientos—afirma Horia Sima—utilizó la imitación, porque esto debilitaría su potencial creador, y porque cada uno respondía a una llamada que la Historia dirigía a todas las naciones. «Mussolini tenía razón al afirmar que el fascismo, es decir, el nacionalismo italiano, no era una mercancía de exportación.» Por eso, Horia Sima insiste en asegurar que el Movimiento Legionario Rumano no había surgido al calor de inspiraciones exteriores, como se ha afirmado a la ligera «o con mala fe», sino que fué una expresión de las necesidades de la vida del pueblo de Rumania, y sus relaciones con otros movimientos y sus parecidos ideológicos se explicaban por ese fondo común que existe en todos los grupos nacionalistas.

El panorama general de este singular fenómeno político y social lo enfoca y estudia el batallador legionario rumano con la ayuda primera y esencial de su propia experiencia y con la ajena de los demás movimientos nacionalistas europeos, cuya derrota se ha hecho cierta, precisamente por un falso enjuiciamiento de sus principios y bases, por una equivocada apreciación de sus raíces fundacionales. La atmósfera internacional está envenenada, y la conciencia de los pueblos turbada, por la supervivencia de ideas que fueron pujantes en la era burguesa y capitalista o que han destacado el imperialismo y el chauvinismo desorbitados. Es interesante y aleccionador, realmente, el que podamos leer—despacio y a sabor—este libro, que aparece en un momento crítico de Europa y del mundo; escrito por un hombre cuyos seguidores sufren, al otro lado del telón de acero, las consecuencias de un extraño maridaje entre la democracia y el comunismo.

«El nacionalismo se encuentra, de nuevo, en una encrucijada.» ¿Qué camino ha de seguir? Horia Sima considera que para que la idea nacionalista recobre su valor político activo y constructivo, debe separarse de hechos y actitudes

---

HORIA SIMA: *Destinée du Nationalisme.* París, 1951, 225 págs.

que no le pertenecen por naturaleza. Y es urgente que las energías nacionalistas construyan un frente anticomunista potente. Pero no se pueden romper las hostilidades—lo que indudablemente, y en cierta manera, también pretende hacer la democracia—con una descomposición espiritual. «Y se quiera o no se quiera—añade Horia Sima—, a partir de 1945 el destino del nacionalismo se confunde con el destino de las democracias»; y para remachar todavía más en este clavo, continúa: «Si todavía existen demócratas que, cegados por la pasión, no ven de qué lado les llegará la muerte, no es preciso que los nacionalistas caigan en el mismo error. Estos no deben obstinarse en actitudes extremistas y rígidas, que pudiesen entorpecer el proceso de unificación de las fuerzas europeas y aumentar, indirectamente, las oportunidades de victoria del bolchevismo.»

El libro de Horia Sima, libro ardiente y combativo, zahorí de indudables polémicas, aprieta en sus páginas el haz de ideas que sirvieron de fundamento al Movimiento Legionario Rumano. No es, como de un modo simplista pudiera creerse, el resultado de tristes meditaciones sugeridas por la guerra, o por lo que el propio autor llama, con expresiva fórmula, *régime concentrationnaire*, o sea el nuevo *espacio vital* de los campos de concentración, que para los rumanos han tenido alambradas alemanas, aliadas, rusas e incluso rumanas... *Destinée du Nationalisme*, al exponer los principios del Movimiento Rumano y las persecuciones que ha sufrido, destruye las difamaciones y mentiras forjadas a su costa; pero trata, asimismo, de restablecer una verdad general y de destacar una cuestión de interés común.

El objeto de la historia es, para el autor rumano cuya obra estamos recensionando, liberar a los pueblos del temor, de la opresión, de la injusticia, a fin de que sus energías más puras y mejores sean utilizadas en la esfera de la creación intelectual, que es la que únicamente debe estar dotada del nimbo de la inmortalidad. Para efectuar su exposición, Horia Sima comienza por señalar, agudamente y con su acostumbrado estilo agrio pero contundente, que el arte y la ciencia del gobernar han sufrido errores tan graves que han debilitado su contextura y continuidad. Terminada la guerra, los vencedores se arrojaron sobre los vencidos... *On accuse, on cherche des responsables, on les trouve, on les punit...* El procedimiento seguido por este Tribunal internacional no hubiese sido malo en sí si hubiera castigado todos los crímenes de guerra, sin atender a la nacionalidad o color político de los delincuentes, y, naturalmente, sin olvidar a los vencedores. Es evidente que los movimientos nacionalistas han cometido errores; pero el autor se pregunta cómo pueden aislarse tales errores de su cuadro histórico y presentarlos en un *dossier* aparte. Pero es que hay culpabilidades anteriores a las faltas de los nacionalismos, porque éstos surgieron como reacción contra los errores de la sociedad burguesa y capitalista, los cuales, por otra parte, sirvieron para construir y afianzar el pedestal del bolchevismo, gigantesca abominación de la historia humana, y cuyo ideal mayúsculo consiste en la expropiación del hombre. A la crítica de esta sociedad burguesa-capitalista, engendradora del comunismo, dedica Horia Sima el primer capítulo, donde se expone un curioso cuadro sinóptico en el que se destacan, a doble columna, los ingredientes del ateísmo, del materialismo y de la descomposición del individuo, rebasado ya por el *robot*, el hombre mecánico como simple unidad de trabajo.

El resto del libro es alusivo ya al fenómeno nacionalista, que por extensión

se ha llamado *fascismo* por la prioridad del nacionalismo italiano, que eligió tal nombre.

El nacionalismo no tiene nada de oscuro. Es un producto normal de la historia que surgió, como hemos subrayado, como reacción contra los abusos de la sociedad burguesa y capitalista, de un modo paralelo, pero antitético, al del comunismo, pues si éste representa la realización negativa de dicha sociedad, el fenómeno nacionalista tiende a la solución positiva de las dificultades contemporáneas, y al fin y al cabo, al no poder desear la desaparición total del viejo y podrido mundo, actúa con arreglo a los mismos cánones de su civilización, pero con un impulso juvenil, ardiente y combativo.

Indudablemente—y así lo reconoce Horia Sima—, el nacionalismo tiene sus errores. Para abordar la cuestión de sus responsabilidades y *culpas* sería preciso proceder previamente a una *restitutio in integrum*, a una reconstitución bajo su aspecto inicial. Para desvelar su estructura y límites hay que partir de la palabra «nacional», engendradora del «nacionalismo». Ambos términos representan dos etapas en la vida de una nación, dos tiempos diferentes de su vida: el uno dirigido, sobre todo, hacia el mundo exterior, hacia el *epos;* el otro hacia el mundo exterior, hacia el *ethos*. El primero representa la movilización territorial de un pueblo; el «nacionalismo» parte de tal supuesto para emprender su movilización espiritual, y existe entre estos dos términos una diferencia de perspectiva, de jerarquización de valores. La nación se «nacionaliza» a partir del momento en que, despreciando la vida material, se interesa por su destino espiritual. En la fase *nacional*, la Historia se proyecta más allá de las necesidades naturales de los pueblos y engendra superestructuras inútiles, que entorpecen su destino y consuman la mayor parte de sus energías creadoras. En la fase *nacionalista*, la principal preocupación de los pueblos es cultural, y se orienta a la contemplación del mundo interior; la Historia sirve solamente de barrera protectora a la actividad cultural.

Del «nacional» al «nacionalismo»—asegura Horia Sima—hay la misma distancia que entre un bloque de mármol informe y el mismo bloque tallado por la mano de un escultor, y son necesarios varios siglos para que un trabajo así sea conseguido, para que un pueblo pueda forjar su personalidad. Personalidad que para este sagaz nacionalista rumano tiene un matiz más que espiritual religioso, pues incluso el nacionalsocialismo alemán, aunque en su evolución final degenerase hacia un nebuloso panteísmo, no vaciló en sus comienzos en hablar del cristianismo. Pero a mayor abundamiento, la ideología hitleriana significó el triunfo *nacional*, en detrimento del *nacionalismo;* falsificó la esencia de éste, exagerando su chauvinismo. Desgraciadamente—como se lamenta Horia Sima—, el que disponía de la mayor fuerza militar y política de los Jefes de Estados nacionalistas, fué también el que comprendió peor los fundamentos del nacionalismo, y sus errores no sólo alcanzaron a su país, sino que arruinaron casi todo nuestro continente, y junto al chauvinismo y al imperialismo, el escritor rumano alinea otro error que cometió el nacionalismo europeo: «el de dejarse reducir por la fórmula del partido único», creada singularmente por el bolchevismo, Estado-Policía por antonomasia, totalitarista y dictatorial, y la tremenda equivocación del «materialismo», que impregnó la vida del nazismo del III Reich aún más que la del fascismo italiano.

Después de pasar revista a las desviaciones del nacionalismo, Horia Sima continúa exponiendo la experiencia constructiva de tal movimiento y sus indu-

dables méritos o factores de acierto, tales como la coexistencia de dos naciones que, según la dialéctica marxista, son irreconciliables: la patria y el socialismo. Conducir a los obreros de la periferia hacia el centro de la sociedad, interesarlos en los grandes objetivos de la nación, asociarlos a las responsabilidades del Estado, tal es la fórmula de gobierno del nacionalismo; pero también es una victoria del nacionalismo el realizar las reformas sociales más atrevidas sin renunciar a las ventajas de la iniciativa privada, que por una economía perfectamente dirigida debe estar estrechamente ligada a los intereses de la nación.

Al tratar de esta parte constructiva del nacionalismo, el autor, cuyo interesante libro recensionamos ahora, nos alude muy directamente, y con elogiosas frases. «La España nacionalista—dice—tiene el honor de haber salvado a Europa en un momento particularmente difícil de su existencia.» Y antes, al referirse a nuestra guerra, insiste en destacar las consecuencias que para el destino de tres continentes, Europa, Africa y América, hubiera significado la derrota del nacionalismo español con la implantación de Rusia en España, y convirtiendo a ésta en el arsenal occidental de la revolución bolchevique, en la mecha de la bomba a explotar en Africa y en el impulso decisivo a los movimientos comunistas de Hispanoamérica, con comunidad de origen y de lengua... «*La Grande-Bretagne, la France avec ses vastes territoires d'outre-mer; les Etats-Unis, dont les intérêts s'étendent à toute la superficie du globe, ont tous profité de l'hécatombe espagnole et des sacrifices des volontaires nationalistes.*»

Horia Sima, después, subraya la grave situación que deparó a los movimientos nacionalistas el pacto de no agresión, firmado por Alemania y la U. R. S. S., y que, aun comparado con una ingeniosa maniobra diplomática a «lo» Bismarck, sembró la duda y la desconfianza entre los pueblos nacionalistas de Europa. Este error de Hitler, que le causó su trágico final, contribuyó también a las demás tragedias nacionalistas, de las que Horia Sima hace un acabado estudio, analizando sus factores y consecuencias en un estremecedor tríptico de sufrimientos, que es, sin embargo, un trío de pruebas de actos purificadores que les permita volver a ocupar su puesto de honor en la Historia.

¿Qué perspectivas se ofrecen, por tanto, actualmente a los movimientos nacionalistas? ¿Cuál es el porvenir del nacionalismo? Horia Sima considera que en la natural y armónica relación entre estas nociones: cristianismo, democracia y nacionalismo, está la única solución. Las tres se reclaman, se presuponen y se sostienen mutuamente; constituyen las tres la mejor síntesis politicohistórica del mañana.

Finalmente, Horia Sima trata en su interesantísimo libro, pleno de ricas sugerencias, del fenómeno de la «masa» en relación con el «pueblo», con la «nación», con la «élite», con la «técnica» y con el propio «nacionalismo», y al llegar a tales extremos advierte que pudiera creerse que él está viendo un peligro en los movimientos actuales de federar a Europa. No; el gran pensador rumano confiesa que lo que el federalismo se propone alcanzar, el nacionalismo lo prepara en la mentalidad de los pueblos, y, por otro lado, aquél dispone de dos grandes posibilidades de acción: una, conserva y fortifica el ser íntimo de las naciones; la otra, crea un clima de comunicación entre los pueblos. Este espíritu de fraternización hace posible la unión de los Estados nacionales y garantiza la viabilidad de la nueva formación política.

LA EPOPEYA DE LOS PRODUCTORES ARGENTINOS, por *Juan Carlos Agulla.*

El número 15 de *Dinámica Social* presenta cuatro artículos íntimamente relacionados: uno, de J. Pires Cardoso, titulado «Premisas esenciales del corporativismo»; uno segundo, de Gino Miniati, «La corporación y la intervención del Estado»; otro, de Jacques de Sainte-Marie, «El corporativismo portugués», y, por último, uno firmado C. S.: «El Estado sindicalista, o sea, la epopeya de los productores». Este es, sin lugar a dudas, el que da la tónica del espíritu que anima a este número de *Dinámica Social.* Según se desprende del título del artículo, se trata de una defensa del Estado sindicalista como forma social de organización de la sociedad y como concepción jurídica del Estado, aplicado concretamente a la República Argentina.

El articulista parte de unas palabras pronunciadas por el Presidente de la Argentina relativas al Estado sindicalista, para hacer luego una apología—bastante parcial, por cierto—de esta forma orgánica del Estado. Para esto establece un diálogo entre esta forma de gobierno y el Estado democráticoliberal. Así es como coloca al Sindicato como la antítesis de los principios demoliberales, ya que el «Sindicato significa necesidad de unirse, sumarse, expresarse como unidad social» y la «democracia liberal significa atomismo, sintetizado en la fórmula cada hombre un voto». Sobre esta tesis, el articulista funda todo su artículo. Hace una breve reseña del fracaso de los principios demoliberales, para caer luego en una concepción de la moral política basada en «un estado de entusiasmo espiritual que nos permite superar los obstáculos acumulados por los prejuicios—o el deseo de goces inmediatos—a lo largo del camino del progreso». De esta manera llega a sostener que «cada época tiene su moral política».

Sostiene también que el Estado sindicalista—entre sus múltiples ventajas, según él—hará desaparecer el «político», para llevar a los mandos del Estado a los auténticos representantes de las unidades sociales manifestados en los Sindicatos. De esta manera se encontrarían representadas las fuerzas vivas de una nación como base de una organización profesional, que «es la única consecuencia de la soberanía nacional».

El articulista determina el carácter latino de la organización sindical, especialmente «por sus características de unidad, jerarquía y universalidad», para contraponerlo al marxismo, ya que

aquél obra «en sentido positivo» y éste «en sentido negativo». Luego de hacer una crítica—fugaz y extremadamente sintética—de la lucha de clases, sostiene que en el sindicalismo nacional «la lucha económica es una de las fases de su poliédrica vitalidad, permaneciendo en él, inminente, *el espíritu de la lucha moral y heroica* como esencia de su dinámica y como directiva para el perfeccionamiento de los hombres y de las instituciones». Luego de encontrar el origen del sindicalismo en Proudhon, el articulista hace una alusión a la «idea-fuerza»—rara e incomprensible alusión—, que implica el heroísmo, «no sólo en su acepción corriente, sino en el sentido de comprender todas las manifestaciones de la vida», desde la obra de arte hasta el descubrimiento de un bacilo. Concluye, por último, que el sindicalismo, «propugnando una sociedad de productores, conduce a la nación a transformarse a sí misma, total y enteramente, en Estado».

Como se puede ver a través de lo dicho, se trata de un artículo «ligero», parcial, que trata de justificar un estado de cosas y de crear una tercera posición social ante el diálogo entablado en el mundo moderno entre el capitalismo y el comunismo.

EL TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS, por *J. López Clemente.*

Con el título «La catástrofe del éxito» apareció hace unos años, en la sección teatral del *The New York Times,* un artículo firmado por el dramaturgo Tennessee Williams, que empezaba así: «Este invierno se cumple el tercer aniversario del estreno en Chicago de *El Zoo de Cristal,* un suceso que cerró una parte de mi vida y abrió otra tan diferente en sus externas circunstancias como imaginarse pueda.» En efecto, Tennessee Williams, norteamericano típico, con una tendencia sudista reflejada en todas sus obras, atribuíble a haber nacido en la región nostálgica del ancho Mississippí, empieza por llamarse Thomas Lanier Williams. Al joven no le gustan sus nombres y, con esa afición del norteamericano por las palabras eufónicas y los *slogans,* cambia los de Thomas y Lanier por el de Tennessee, nombre del Estado colindante al de su nacimiento. Pero antes que esto ocurra, antes de convertirse en Tennessee Williams, el joven se ha graduado en el Estado de Iowa y al parecer ha escrito mucho, sin consecuencias, en el colegio y fuera de él. Además de escribir, y también como norteamericano típico, ha tenido formas heterogéneas de subsistencia: dependiente de zapatería, ascensorista, acomodador, teletipista... Hay quien asegura que fué también recitador de versos en una *boîte.* (No sabemos hasta qué grado la leyenda del «vendedor de periódicos»,

que se aplica a todo norteamericano que se tenga por tal, se contrapone a la leyenda europea del «buen ascendiente» que procura aplicarse a los prohombres de este lado del Atlántico.) Lo cierto es que antes de su triunfo, que le llega con *El Zoo de Cristal (The Glass Menagerie)*, Tennessee Williams es conocido en los pequeños grupos teatrales norteamericanos, tiene escritas varias obras de un acto y ha estrenado ya su primera obra larga—*Battle of Angels*—, ofrecida en 1943 por la agrupación Theatre Guild al público de Boston, que la recibe con indiferencia y ha de ser retirada en seguida del cartel.

El éxito en Estados Unidos es duro de pelar, pero, cuando llega, es todo un triunfo, con las correspondientes consecuencias económicas, sociales y personales. El éxito para Tennessee Williams llegó con el estreno de *El Zoo de Cristal*, primero en Chicago y tres meses después en Nueva York, en el último día de marzo de 1945. En Madrid pudimos apreciar la belleza de esta obra, acaso la mejor de Williams, en una única representación del teatro de ensayo «El Candil», bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora y con una buena interpretación en general.

Su autor califica este drama de «obra del recuerdo» en unas notas que, a modo de introducción, se insertan en la edición de la misma, y esta definición viene en parte a explicar el carácter nostálgico y poético de esta bella obra, cuajada de vivencias y de símbolos emotivos. El acierto de *El Zoo de Cristal* estriba, a mi entender, en ofrecernos el contraste de una sensibilidad nueva, nos sorprende y cautiva. Un hálito poético, no verbal, sino más bien inexpresable, alienta en todo el drama. La figura quebradiza de Laura, una muchacha ligeramente lisiada que ha perdido todo contacto con la realidad y se refugia en su colección de animales de vidrio. La de su hermano Tom, que desea evadirse de todo y seguir las huellas del padre huído hace años, y la de la madre de ambos, Amanda, que alienta en el pasado, cuando era una belleza del Sur rodeada de ricos pretendientes, forman la trilogía de seres que viven encerrados en sus mundos, incomunicados por las barreras de sus respectivos sueños. La vida de todos los días, entra en la casa con Jim, un amigo del hermano, presunto pretendiente a quien Laura había idealizado cuando le conoció en el colegio años atrás. Pero Jim es sólo un momento de ilusión, que se desvanece como el candelabro que se apaga, cuando el muchacho se marcha a casarse con su prometida.

En esta obra de «enfermos del alma», a la que añade rica perspectiva la introducción de un narrador—el mismo actor que interpreta el personaje de Tom—, juega un importante papel la luminotecnia; los decorados, libres de toda precisión realista; la música simbólica, factores todos muy característicos del teatro de Williams. En las notas a la obra publicada, a que antes me referí, el autor explica detalladamente el significado importante que en la realización de su obra tienen todos estos elementos. Al montar el drama, sin embargo, el director de escena, Eddie Dowling, suprimió algo que figuraba en el original y que consistía en intercalar en determinados momentos la proyección de letreros e imágenes sobre una pantalla iluminada desde dentro, procedimiento, por otra parte, nada nuevo. Williams admitió de buen grado y con humildad la omisión de la pantalla sobre el escenario de Broadway, porque, según él mismo escribió, «la extraordinaria interpretación de Miss Taylor (Amanda) aconsejaba la mayor simplicidad en la parte mecánica de la representación».

Con la alusión a estos factores físicos del teatro, entramos en una de las características más acusadas del modo de hacer de Williams: el uso expresionista, es decir, subjetivo, de la luz, de los decorados, de la música, de los objetos, que adquieren en su obra un valor ilusivo y simbólico. Al llegar aquí hemos de hacer un inciso para reconocer que muchos defensores de lo que llaman «teatro-teatro» quisieran que las obras se representaran hasta sin decorados. En este sentido se han hecho ensayos de representaciones teniendo por fondo la tramoya y presentándose los actores en el escenario vestidos de calle, con sus partituras en la mano para leer los papeles. Esta prueba se realizó en Nueva York varias veces, sin ningún éxito, desde luego, por la agrupación *The Readers Theatre,* siendo una de las obras representadas *El alcalde de Zalamea.* A propósito de esto mismo, conviene citar las palabras de Alan S. Downer en su libro *Cincuenta años de drama americano,* cuando dice: «El verdadero poeta del teatro no está, forzosamente, comprometido en lo más mínimo, con las formas tradicionales del lenguaje poético, sino con el aprovechar todos los elementos a su disposición para que sirvan como vehículo de su tema, de su visión o de su interpretación del destino del hombre.»

Pues bien: en el sentido creador, la música tiene un significado nostálgico y dramático en *El Zoo de Cristal,* y un valor de contraste profundo en *El tranvía llamado Deseo,* donde choca la música de *jazz* de un típico *saloon* cercano con los evocados acordes de un conjunto de cuerda.

En este mismo sentido los objetos adquieren un significado dramático. En *El Zoo de Cristal,* los pequeños animales de vidrio y un candelabro tienen un alto valor simbólico. Igual valor tienen las rosas de *El tatuaje de la rosa,* y los más pequeños detalles de *El tranvía llamado Deseo:* un muro que se hace transparente para dejar ver la calle, un papel de colores para amortiguar la luz, un encendedor, la bañera. Pero, así como en estas obras el uso de los símbolos es mesurado y preciso, un exceso de los mismos hizo frecasar su última obra—*Verano y humo*—, donde se juega con exceso, aunque bellamente, con una fuente, con una lámina de anatomía y con la palabra Alma, que es el nombre de la protagonista. Otro tanto podríamos decir de los decorados y de la luminotecnia en todas estas obras.

En su confesión, publicada en el *The New York Times,* Tennessee Williams declaró que el éxito obtenido con *El Zoo de Cristal* le sacó del olvido y de su modesta vivienda para llevarle a una lujosa *suite* en un hotel de primera categoría, de Manhattan. «La clase de vida que yo llevaba antes de este triunfo popular—escribía—, era de las que precisan mucho aguante.» «Pero—añade luego—era una buena vida, porque se trataba de la clase de existencia para la que están hechos los seres humanos.» En su elegante *suite* del hotel, rodeado de adulaciones y admiradores. Tennessee Williams adquirió una peligrosa depresión de ánimo: «Me ponían tan enfermo cuando me decían: «¡Me encanta su obra!», que ya no sabía ni dar las gracias.» Aprovechó esta depresión y sus ganas de soledad para operarse, por cuarta vez, los ojos, de cataratas, «retirándose así del mundo tras una venda». Cuando le quitaron esta venda, sabía de nuevo lo que quería. Dejó el hotel elegante y, con sólo unas cuartillas y lo indispensable, se fué a Méjico, «un país elemental—escribió—, donde uno puede pronto olvidar las falsas dignidades y la vanidad del éxito; un país donde los vagabundos, inocentes como niños, se acurrucan en el suelo para dormir, y las voces humanas, especialmente cuando el lenguaje no nos es familiar al oído, son dulces como las de los pájaros».

Estas voces, castellanas al parecer, le han subyugado tanto, que, a partir de entonces, es rara la obra suya donde no haga uso de ellas. En *Verano y humo*, alguien aprende frases castellanas, y la protagonista se llama Alma. En *El tranvía llamado Deseo*, una vieja florista mejicana pregona sus flores y coronas para los muertos en castellano, y en *El tatuaje de la rosa*, abundan las frases italianas y españolas, y los protagonistas se llaman Serafina, Rosario, Rosa.

Instalado en Chapala, empezó Williams a trabajar en una obra llamada *La noche del póker*, título que luego cambió por el de *El tranvía llamado Deseo*. Ya se conoce el éxito de esta obra, premiada, como la anterior, con el galardón de los críticos neoyorquinos, y, además, con el premio Pulitzer del año 1947-48; alabada unánimemente, compartieron estos elogios tanto el autor como todos los componentes del reparto y el director de escena, Elia Kazan, buen realizador también de cine, que posteriormente ha llevado la obra a la pantalla.

En este drama es también una mujer fracasada la protagonista. Blanche Du Bois, perteneciente a una familia del Sur, ha sido educada en una tradición apartada del mundo actual; su desgraciado y pervertido matrimonio, la pérdida de la plantación familiar, su caída en el alcoholismo y, por último, el choque con el mundo y las personas que rodean a su hermana en la ciudad, la conducen a la ruina total. Se ha observado certeramente que en todas las obras de Williams la protagonista es una mujer que ha perdido, en cierto modo, contacto con la realidad inmediata, y que vive en un mundo aparte que, por su profundidad, es de difícil acceso. Esto es lo que confiere a estas almas al desnudo su carácter de seres vivos, no de simples personajes que suben a un escenario; esta profundidad difícil de bucear, es la que hace atractivas a las heroínas de Williams, con sus fuertes psicologías, sus objetos predilectos, los estímulos que las acosan y sus obsesiones. Son tipos que paseen esa cualidad, modernamente más apreciada que la belleza y el talento, y que se llama personalidad; realmente, el buen teatro siempre ha sido eso: la creación de prototipos; pero el concepto de la personalidad, tal como ahora se concibe, es un concepto moderno, que Williams ha sabido imprimir a sus personajes. En este sentido, su teatro supone una novedad. Los caracteres más rebuscados, de Ibsen, y aún de O'Neil, quedan ya un poco a trasmano para nuestro tiempo. Lo antiguo, en teatro, interesa en cuanto a su calidad; en cambio, lo nuevo nos puede interesar, a veces, sólo por cierto hábito de impregnación vital. La vida impone sus cambios.

Los personajes creados por los dos jóvenes dramaturgos americanos, Arthur Miller y Williams, aunque muy distintos entre sí, tienen de común el parecer, aun dentro de sus complejidades, o acaso por esto mismo, personajes naturales, personajes «existenciales», empleando esta palabra en su sentido propio. En esta línea se halla también una nueva autora—Carson MacCullers—, seguidora de Williams, con su sorprendente obra *The Member of the Wedding*. Esta tendencia no es, ciertamente, nueva en el teatro norteamericano; pero sí lo es la forma de realizarla sobre el escenario, y la introducción, en el caso de Tennessee Williams, de una nueva forma de poesía capaz de llegar directamente a los públicos.

En *El tranvía llamado Deseo*, todos los detalles de la acción son definidores, necesarios, encajados de tal manera en la acción, que su significado evidente nos facilita a cada paso una mayor penetración en la psicología de

Blanche Du Bois y en lo sobrecogedor de su vida. Esta unidad orquestal de elementos es característica de las demás obras de Williams, concebidas como un todo, en cuanto a argumento, representación, luminotecnia, decorado, música y palabras, de los que usa deliberadamente con un sentido total y poético del arte del teatro. Su diálogo, de prosa poética y directa, es rico en precisiones.

Cada heroína de Williams está subyugada por pasiones, que, a veces, el dramaturgo refuerza con símbolos. Así Laura hace más profunda su psicología en medio de su mundo de animalitos de cristal, que dicen por sí mismos lo que ella no sabe de otro modo expresar. Blanche Du Bois, al entregarse al alcohol, sintetiza, aunque de un modo vulgar y topicista, la ruina de su vida y el deseo de evasión. Alma, en *Verano y humo*, con sus píldoras contra el insomnio, hace más patente su hiperestesia, en contraste con sus palabras, razonables y tranquilas. Y Serafina simboliza en las rosas la vida y la sexualidad. De todas estas obras, la más cargada de sexualismo es, sin duda, *El tatuaje de la rosa* (*The rose tatoo*), que se desarrolla entre sicilianos habitantes en un lugar de la costa del Golfo, cerca de Nueva Orleáns. Siempre el Sur, atrayendo a Williams con su llamada de misterio y de sensualidad. El argumento es mínimo. El marido de Serafina, un carrero que lleva tatuada una rosa en el pecho, encuentra la muerte a manos de la Policía cuando intenta pasar un contrabando oculto bajo un cargamento de plátanos. Serafina siente la muerte de su marido, y sospechando que éste no le haya sido fiel en vida, le invade la desesperación.

El tatuaje de la rosa, sin embargo, nos parece que sigue la tendencia poética del teatro de Tennessee Williams, unas veces más afortunado que otras.

En cuanto a la ascendencia teatral del autor, podemos referirnos a la declaración del crítico John Garrner, en su sintética trayectoria del drama americano: «En el decenio de 1920-1930 aparecen los primeros dramaturgos; en el decenio siguiente se descubren otros nuevos, como Kingsley, Lillian Hellman y Clifford Odets, que dan paso con su influencia, en el nuevo decenio iniciado en 1940, a Saroyan, Miller y Williams.»

La posición de Tennessee Williams ante la vida se puede resumir en estas frases de su artículo «La catástrofe del éxito»: «Sólo en su obra puede el artista encontrar realidad y satisfacción, ya que el mundo exterior es menos intenso que el mundo de su invención, y, por consiguiente, su vida, si no recurre al violento desorden, le ha de parecer insulsa. Su estado perfecto es aquel en que su trabajo le resulta no sólo conveniente, sino ineludible.»

HISPANOAMERICA, EN EL ESPEJO DE SU NOVELA, por *Enrique Casamayor.*

No es fácil encontrar testimonios tan elocuentes, directos y en su mayoría fidedignos de la historia de la humanidad como los que aporta la novela contemporánea. Como documento histórico, es de gran valor. Me refiero, naturalmente, a las obras de los ver-

daderos novelistas, a la creación de escritores sobresalientes, en todas las lenguas vivas de la civilización antropomórfica actual. Porque el novelista, además de recoger con sus sensibles antenas detectoras lo más característico y significativo, lo peculiar y específico de una época, de un ambiente, de una sociedad, de una familia..., penetra también en las recónditas profundidades del alma individual, iluminándolas con sus luces sensitivas, poniéndolas claramente a la luz, como una muestra del género humano, que muy bien puede ser clave para la comprensión de una época histórica o un auxilio estimable para las tareas de su investigación.

De ahí que la novela haya ensanchado su abrazo material hasta el más apartado campo de la vida de la sociedad humana, y no es de extrañar que América, como Continente ganado para la vida universal, haya sido venero ininterrumpido para la novela de todas las épocas de la edad moderna y contemporánea. Recuérdense como documentos, que tanto tienen de históricos como de novelados, muchos pasajes de las crónicas de la conquista española en América, donde—si bien predomina un realismo descriptivo, propio de aquellos autores no profesionales—su contenido marca rumbos derechos a los que, mucho más tarde, ya en pleno siglo XX, se valdrán de este ejemplo para recrear la novela histórica moderna. Véanse los casos de Ricardo Palma en el Perú, Valle Arizpe en México y Roberto J. Payró en Argentina, por citar, sin más, tres ejemplos dispares.

Del Continente en continua formación creadora y renovadora hacia lo futuro que es América han surgido nuevas formas del novelar, precisando las reminiscencias y tesoros autóctonos, por una parte, y resumiendo y adaptando los modelos europeos más en boga según las épocas. De ahí que sea muy justa la clasificación que el profesor español Agustín del Saz fija en un valioso libro resumen de la novela de la América hispana (1). Partiendo de la novela colonial, sigue ya en el siglo XIX con la romántica, que, a mi juicio, no merece especial consideración, y la realista y naturalista, dos estilos o enfoques del novelar decimonónico americano que tienen gran valor, ya que de ellos nacerán los modelos con que se irá agigantando la novelística castellana de ultramar en el siglo XX.

Ya dentro de nuestro siglo, Agustín del Saz distingue expertamente la novela modernista, con su Rubén Darío, con Larreta, con Reyles...; la ya mentada novela histórica moderna, desde la

(1) Agustín del Saz: *Resumen de Historia de la novela hispanoamericana.* 238 págs. Prólogo de José M.ª Castro y Calvo. Colección Intelecto. Editorial Atlántida, S. A. Barcelona.

Independencia a las guerras civiles e internacionales; la obra novelística de Hugo Wast, a quien el autor dedica atención muy detenida, clasificándola en seis estratos materiales, de los que no se salvan la novela sentimental, la histórica americana, la criolla, la de carácter social, la futurible y, en fin, un sexto tipo en cajón de sastre donde cabe todo cuanto no va contenido en los cinco precedentes.

La obra de Agustín del Saz, concebida como libro de texto, para el acercamiento primero del estudiante a la literatura hispanoamericana, tiene la virtud de ser clara, concreta, sin divagaciones, con buena cita de autores y de obras y en general con un estudio breve, conciso y cabal de los fenómenos históricos que determinaron los cambios dentro de la corriente general de la novela universal. Sin embargo, en su clasificación y en el espacio que dedica a cada una de las partes ya citadas, cabe hacer algunas objeciones de tipo complementario.

En primer lugar, en este *Resumen histórico de la novela hispanoamericana* se prescinde por completo de los documentos precolombinos o de los salvados por tradición oral e impresos durante el período de gobierno español; se nos dirá que no son novelas. Y bien: no es momento para determinar, según los patrones de los llamados géneros literarios, si estas obras son o no novelas en el sentido—amplio sentido—que le da la preceptiva literaria de nuestros días; pero es indudable que estas reliquias, en México, en el Perú, en Guatemala: el *Chilam Balam*, el *Popol Vuh*, etc., han pesado ostensiblemente en la novelística y en el cuento americano de la actualidad, en su proyección indigenista, preferentemente.

La segunda objeción se refiere a una cuestión de jerarquía. Hugo Wast, por ejemplo, merece igual atención que Rómulo Gallegos. No se calibra suficientemente la importancia, no sólo literaria, sino incluso política, social y religiosa, que la novela indigenista, lo que Agustín del Saz llama «novela de protesta social», viene representando en los círculos literarios, intelectuales, universitarios, políticos, públicos, a través de periódicos y revistas, y populares. Novelas como *El mundo es ancho y ajeno*, publicada en 1941, del peruano Ciro Alegría, provocaron en su tiempo reacciones violentas de indios y mestizos más o menos intelectualizados, corriéndose la pólvora hacia la sierra andina. Cierto que no sería la lectura de la novela la sola causa de aquellos disturbios. Otras manos habría detrás empujando. *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias—gran novelista guatemalteco, al parecer no

de mucha monta para el autor—, dió la vuelta al Nuevo Continente en poco tiempo. Anteriores a esta obra son *Hombres de maíz* (1945, editada por Losada en 1949) y *Leyendas de Guatemala* (1948), en las cuales se observa esa supervivencia de la literatura precolombina de que ya hablamos, y que tiene constantes continuadores en forma novelada o en el cuento.

Salvo estas aportaciones, la obra de A. del Saz es francamente instructiva. Tiene su buen espacio dedicado a los grandes novelistas de la tierra y del hombre americano. Junto a *Doña Bárbara* y *La vorágine,* las grandes novelas de la selva, aparecen las novelas de la Pampa, las formas gauchescas de la prosa americana que parte del *Martín Fierro* y culmina en *Don Segundo Sombra,* de Ricardo Güiraldes. El crítico argentino Antonio Montarcé ha afirmado que en la literatura gaucha *La vuelta de Martín Fierro,* de José Hernández, representó la conquista del desierto; *La guerra gaucha,* de Leopoldo Lugones (de la cual existe una buena película argentina), el período heroico, y *Don Segundo Sombra,* la jornada laboral campesina. Han continuado por uno u otro camino los argentinos Enrique Rodríguez Larreta, Roberto J. Payró, Benito Lynch, Arturo Capdevila, el uruguayo Enrique Amorim, etc.

Están bien vistos los novelistas intelectualizados, los estéticos y de rica prosa, como Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, y los poetas prosistas, desde el Darío de *Azul* hasta el Barrios de *El hermano asno,* y, muy reciente, el boliviano Fernando Díez de Mendoza, Premio Internacional de Novela 1951 por su *Nayjama.*

Junto con su buena bibliografía y con el índice de autores hispanoamericanos, los lectores hubieran agradecido una relación, incluso una rápida visión crítica, de la novela extranjera sobre temas de Hispanoamérica. Los nombres de Lawrence y de Stefan Zweig, por citar dos bien dispares, abogan por su pertinencia.

RECUERDOS DE KAFKA, por *Ricardo Gullón.*

Un cuarto de siglo escaso ha necesitado la obra del novelista checo Franz Kafka para ganar a las minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios. Ya están traducidas al español (en Argentina) casi todas sus obras, y ahora se edita en nuestro idioma el libro que le dedicara su íntimo amigo Max Brod,

a quien debemos la publicación—y la conservación—de novelas que aquél consideraba harto imperfectas para ser impresas.

El libro de Brod no es una biografía—aunque como tal se presente—; tiene carácter fragmentario, parcial y en él faltan datos importantes relativos a la vida y la persona de Kafka. Es, simplemente, lo mejor que pudiera ser: libro de recuerdos, mezclado, vivo y escrito sin artificio, del que surge una imagen del novelista no del todo acorde con la sugerida por la lectura de sus narraciones, cuyo adecuado complemento constituye.

Quizá la más sorprendente corrección propuesta por Brod a la figura de Kafka, conforme van forjándola críticos y lectores, es la que le presenta como hombre hostil a lo misterioso y sin curiosidad por lo acontecido en las zonas oscuras del ser: «Su espíritu no se orientaba hacia el interés por lo enfermizo, extravagante y grotesco, sino hacia lo grande de la naturaleza, hasta lo que cura y remedia, hacia lo sano, ordenado y sencillo»... «Jamás tuvo ni un ápice de interés por los autores del *lado nocturno*, de la decadencia. Un poderoso impulso lo llevaba a las creaciones vitales sencillas y positivas.» Sencillo y sencillez son palabras que acuden con frecuencia a la pluma de Brod cuando habla de Kafka: «Mi amigo—asevera—me condujo precisamente a la sencillez y a la naturalidad del sentimiento, sacándome paso a paso de un estado espiritual por entonces confuso y viciado.»

¿Cómo conciliar esta tendencia a la sencillez con la palmaria rareza y las singulares revelaciones de sus novelas? La explicación, según el biógrafo, no debe buscarse en una extravagancia que sirva para ocultar otras cosas, sino en las capas profundas de sus textos: «Llegaba con tanto amor y exactitud al fondo de lo particular e inaparente, que salían a relucir cosas hasta entonces insospechadas, que, aunque parecen raras, son, con todo, lisa y llanamente verdaderas.» Brod protesta contra la pretensión surrealista de anexionarse, en calidad de precursor, a Franz Kafka.

Y ¡qué admirable ejemplo de artesano paciente y laborioso! El genio de Kafka está, en buena parte, integrado por su afán de perfección, por su esfuerzo cotidiano, vigilado y a veces roto por una intransigente escrupulosidad. Tenía conciencia de su genio, de la calidad de sus dones, pero al propio tiempo ejercía sobre los textos la más rigurosa y excesiva autocrítica, reprochándose falta de disciplina, grandilocuencia y facilidad. «Hoy sé que más necesita el arte de oficio que el oficio de arte», afirmaba en una carta. Y en el *Diario*: «Escribir como si fuera una oración.» Esta frase y otra, tomada también de sus notas íntimas: «El mundo enorme

que tengo en la cabeza», proporcionan las mejores indicaciones acerca de su actitud frente a los problemas de la creación literaria. Respecto al «mundo enorme que tengo en la cabeza», añadía: «¿Cómo liberarme y liberarlo sin provocar desgarramientos? Es mil veces preferible desgarrar que retenerlo y enterrarlo dentro de mí. Lo veo muy claro; para eso estoy aquí.» Su vida quedaba justificada y explicada por la necesidad de dar forma al vasto mundo que desbordaba de su mente, pero la creación sólo podía surgir merced a un esfuerzo de casi religiosa concentración. El acto de escribir se asemejaba por la intensidad y la pasión al acto de comunicar con Dios. Plegaria y poesía naciendo parejamente en el fervor.

Buena parte de la obra de Kafka es reflejo del debate planteado en su alma entre «el anhelo de soledad y el deseo de comunidad». Brod sostiene que «una vida de comunidad y trabajo inteligente (una vida como aquella en la que busca penetrar inútilmente K., el héroe de *El castillo*) significó para él la meta y el ideal más altos». La interpretación de *El castillo*, partiendo de que en K. quiso personificar al pueblo judío, no parece desacertada, pero sobre este acierto conviene destacar el hecho de que las situaciones descritas por Kafka van más allá y—superando cualquier particularismo de tiempo o de raza—afectan a la humanidad entera, al peculiar y común destino de cada uno de nosotros. Por eso su obra está adquiriendo tan amplias, sensibles y apasionadas resonancias.

DE LOS AUTORES COMO ACTORES, por *José Luis Cano*.

¿Es una especie de íntimo pudor lo que hace que los españoles sean poco aficionados a escribir sus memorias y recuerdos? ¿O es quizá una mezcla de indiferencia y olvido hacia el pasado de cada uno? Lo cierto es que mientras en otros países, como Francia e Inglaterra, son muy frecuentes tal clase de libros—en los países anglosajones llega a ser una manía—, en España los escritores son poco inclinados a contar sus cosas más o menos íntimas, y esperan, en todo caso, a haber dado todo lo que pueden dar como artistas, como creadores, para volver la vista atrás y reflexionar sobre lo ya vivido. Tal es el caso de «Azorín» y de Baroja. Por eso parece poco español el caso de Cela, relatando, a los treinta años, sus memorias; o el de José Moreno Villa, con su autobiografía *Vida en claro*, escrita a los cincuenta años más o menos, en plena

etapa de producción. Moreno Villa, malagueño, casado con mejicana—la viuda del diplomático y poeta Genaro Estrada—, siempre nos ha parecido, pese a su casticismo y a sus años de estudio en Alemania, más bien un tanto británico, por su talante y gustos. Y este gusto suyo por las memorias nos confirma en nuestra impresión, que acaso él juzgue arbitraria. En 1944 publicó *Vida en claro,* curioso ensayo de autobiografía, emprendida con valor y sinceridad. Ahora publica estas páginas de recuerdos, que titula *Los autores como actores* (1), y que siguen fieles a ese gusto por contar las cosas tal como fueron, como un espejo sincero y claro. En un breve prólogo, Moreno Villa explica al lector lo que pretende ser este reciente libro suyo: «Los trabajos incluídos en este volumen—nos dice—pertenecen a dos hemisferios: al de la crítica literaria y al de la convivencia literaria; al del estudio sobre los productos de creación y al del conocimiento directo de los autores. La historia literaria no se contenta con registrar y analizar las obras legadas por los autores; ansia conocer a éstos en cuanto son humanos y en función social. Como actores. Situándolos así, en perspectiva y sobre el escenario de la vida, ellos, los creadores de personajes, se convierten en figuras míticas.» Tal es el punto de vista en que se coloca Moreno Villa al escribir este libro. Y creo que acierta al juzgar interesante el revelar el lado humano y cotidiano del escritor y su vida social. Así, el primer ensayo, que da nombre al volumen, viene a ser un interesante intento de sociología literaria sobre los escritores del 98 y de las generaciones siguientes. Es un testimonio vivo y agudo sobre la vida de esos escritores, con quienes Moreno Villa convivió en algún momento. Moreno Villa sabe contar sus recuerdos de la vida literaria madrileña desde el 98 hasta el 36: una vida apasionante por su juego, su combate y su política literaria. «Juego rico, movido y vario el de aquel período», escribe Moreno Villa. Y añade: «La Historia de España de ese período está hecha por los intelectuales, los modernistas, los juanrramonianos, los *puros*, los *alacres* (o generación alegre, en la que incluye desde Ramón a García Lorca, pasando por Giménez Caballero y Fernando Vela), los ultraístas, etc.» Afirmación quizá discutible, pero a la que no se podrá negar originalidad. Por las páginas de este primer ensayo del libro desfilan Unamuno, Baroja, «Azorín», Valle Inclán, Morente, Pérez de Ayala, Miró, Ortega, Azaña, D'Ors, García Lorca y otros escritores de aquel período; y Zuloaga, Solana, Dalí, entre los pintores. Alguna breve referencia a escritores jóvenes de España merece ser señalada, por la objetividad espiritual que muestra; tal, por ejemplo, este juicio sobre los novelistas Carmen Laforet y Camilo J. Cela: «Ahora que parece retoñar en España—Moreno Villa escribe desde Méjico—la literatura novelística, veo con gusto la manera de escribir de dos noveles: Carmen Laforet y Camilo José Cela. Ella sigue la línea de la sencillez clásica, del lenguaje vivo y directo, sin exhumaciones palabreras. Con la verdad lexicográfica de una Santa Teresa. El, no tanto. Sus exigencias son más complejas. Se ve que elabora las frases con el doble deseo de ser claro y de ser brillante. Debe de haber leído mucho a Valle Inclán y a Pérez de Ayala. Pero no es un exhumador de palabras. Es un escritor de gran equilibrio estilístico. Tiene intensidad, sustancia y rigor verbal.»

A estos recuerdos del primer ensayo sigue en el libro un capítulo sobre

(1) José Moreno Villa: *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá.*—El Colegio de México, México, 1951.

las «Autobiografías y memorias de españoles del siglo xx», en donde Moreno Villa repasa y comenta las de Unamuno, Baroja, «Azorín» y Ramón Gómez de la Serna. Su entusiasmo crítico y humano se vuelca con la espléndida *Automoribundia*, de Ramón—y muy justamente a nuestro juicio—, mientras que las memorias de don Pío quedan muy mal paradas. Las juzga abusivas por contener más reflexiones que datos de hechos o de situaciones, y hasta mezquinas, al tomar a un escritor ya muerto, como Salaverría, y «tratarlo como a un pingo a lo largo de un tomo».

El libro contiene otros capítulos igualmente atractivos. Como uno sobre Manuel Machado, interesante no sólo por los juicios sobre su poesía, sino por señalar la influencia de Manuel Machado sobre algunos poetas de la generación de la Dictadura, sobre todo Lorca y Alberti: «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo. Cuando algún día se haga el recuento de las influencias ejercidas por él y por Juan Ramón en las generaciones que les siguieron, veremos quién se lleva el mejor tanto.»

Otro curioso ensayo contiene el volumen, ensayo de quirosofía o estudio interpretativo de las manos. Las manos que Moreno Villa estudia son las de los escritores mejicanos Alfonso Reyes, Vasconcelos, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, González Martínez y Torres Bodet. Moreno Villa no se contenta con interpretarlas psicológicamente. Las dibuja también sobre el libro.

En fin, las páginas finales están dedicadas a algunas figuras literarias de América, y a cuatro autores españoles del pasado: Tirso, Lope de Rueda, Juan de Valdés y Espronceda. El estudio sobre Tirso es una conferencia leída por Moreno Villa en el Colegio de México, en 1948, y contiene una tesis audaz: que gran parte de la obra dramática de Tirso refleja un complejo suyo de timidez y cobardía. Los estudios sobre Espronceda, Valdés y Lope de Rueda figuraron como prólogos de las ediciones preparadas por el autor para Clásicos Castellanos *La Lectura*.

Trátase, pues, de un libro vivo y vario, lleno de humana y literaria curiosidad. Todas sus páginas poseen interés y vida. Lo que no es poco.

HA MUERTO JARDIEL PONCELA, por *Alfonso Sastre*.

Uno, amigo tardío de Enrique Jardiel Poncela, va a decir algo de él, ahora que ha muerto.

No se trata, ahora, de hacer crítica. No se trata de valorar su teatro. En artículo publicado hace tiempo—y bajo el título «Un teatro sin freno ni marcha atrás»—traté de valorarlo sincera y cumplidamente. «En el momento actual—escribí entonces—, ninguna nación puede presentar un autor cómico de la fuerza, de la originalidad, de la inventiva de Jardiel Poncela.» El teatro de Jardiel,

decía en el mencionado artículo, es un *teatro de embriaguez,* no un *teatro de ensueño,* aunque el ensueño lo recorra a veces humanizándolo; un teatro siempre más cerca del *monstruo* que del *canon;* un teatro dionisíaco, tan lejano, por ejemplo, de los vagos ensueños apolíneos del teatro humorístico inglés. Jardiel Poncela—resumí—tiene asegurada uno cumbre en el plano de un Aristófanes o un Molière.

Esta valoración, que a alguien pudo parecerle apasionada, queda hoy—ante el ciclo definitivamente cerrado de su obra—subrayada y firmada por el autor de este artículo. Pero no se trata ahora, como digo, de juicios críticos, sino de pena y de recuerdo. El amigo ha muerto.

Quien haya asistido, aunque sea como yo, fragmentariamente, al último tiempo de Jardiel, habrá comprobado lo que ha habido de fatal, de irremediable, en su decadencia creadora. Pero el mal no estaba en él; estaba en el «medio» teatral, en la circunstancia que le tocó vivir. La crítica, esta vez, no estaba a la altura de la obra. Y Jardiel—el genial humorista—carecía incluso de la mínima dosis de humor para la lucha. El caso literario de Jardiel es el caso de un hombre terriblemente serio, en pugna con esa broma penosa, chata y egoísta que es la vida teatral española.

Para Jardiel Poncela, la opinión crítica tenía un inmenso valor. En pocos autores como en Jardiel el juicio crítico era acogido con tanta atención y respeto. Naturalmente, el juicio injusto despertaba en él tempestades de indignación, que cuajaban en un ataque que nunca fué otra cosa que legítima defensa. La vida literaria de Jardiel ha sido un prodigio de hipertensión creadora y defensiva.

Ultimamente ya no había nada que hacer. Sus últimos borradores estaban condenados a no ser nunca obras. Me acuerdo del día en que leyó el prólogo de *Oh París, ciudad sirena, que estás siempre junto al Sena,* melodrama—decía él—«traducido del francés después de haberlo aprendido en quince días». La obra estaba destinada a Aurora Redondo y Valeriano León. La lectura fué en un café. Valeriano León reía durante la lectura. Al final, le dijeron que contaban con la obra. Cuando se marcharon, Jardiel hizo un escueto comentario: «No les ha gustado.» Creo que desde entonces no volvió a escribir. Hubo, sí, vagos intentos, insuficientes movimientos de recuperación, desmayados proyectos.

Durante el verano de 1950 me escribió a Avila: «Creo que estoy algo mejor de salud: porque tengo menos fatiga al andar y, sobre todo, porque empiezo a *pensar en escribir* algo teatral.» Me hablaba, en su carta, de una *magia* que había empezado con des-

tino al María Guerrero. Se trataba de una obra titulada *Una gota de éter,* destinada también a quedarse en el borrador. Entre sus ideas estaba la de hacer un drama sobre Napoleón—con tantos cuadros que sería preciso su sistema de escenarios en anillo, al que dedicó tantas horas repartidas entre los dibujos y la maqueta—y una serie de «comedias de los oficios»: la comedia de los abogados, la comedia de los médicos, etc. Entre todos estos proyectos y las notas para su *Sinfonía en mí,* pasaron sus últimas horas de creación y de ensueño.

En el comienzo de aquel otoño de 1950, lo encontré en la terraza de La Elipa. Estaba peor. Su idea de trabajar en «algo teatral» se había desvanecido.

—Estoy—me dijo—mucho peor que la última vez que me viste... Me estoy muriendo de un modo superior a mis medios. Me estoy muriendo a chorros.

Hacía, al expresarse así, un supremo esfuerzo humorístico. Tenía miedo de aquel invierno que se aproximaba, de los primeros fríos.

—¡Estoy terminado!—su voz era un susurro casi imperceptible—. No puedo trabajar... Se me cae la pluma de las manos... Me duelen los ojos... Voy viviendo galvanizado por una droga...

Carmen, su esposa, inmóvil, a su lado, tenía los ojos húmedos. Verdaderamente, Jardiel Poncela había terminado. Desde entonces su vida iba a ser pura supervivencia.

Hay que decir, quizá con un vago acento acusatorio, que Jardiel Poncela no tuvo durante los últimos años muchas alegrías literarias. Su obra se veía menospreciada en los panoramas generales del teatro español contemporáneo. He leído en un artículo de Bartolomé Mostaza, publicado poco antes de la muerte del gran comediógrafo, que la crítica fué con él «roñosa y ciega hasta la estupidez». Esto es cierto. Y no sólo la crítica ocasional de los estrenos, sino hasta la supercrítica ensayística y pretenciosa. El fenómeno Jardiel Poncela—las angustias de su lucha, la fatalidad de su decadencia y las circunstancias de su muerte—es un capítulo de vergüenza en la historia de los escritores españoles. Un escritor de gran dimensión ha muerto en el desamparo y en el olvido. Unos cientos de personas ha habido en su muerte. El bochorno que, como españoles, sentimos ante la desmedida resonancia que tuvo la muerte de un compositor zarzuelero, hemos vuelto a sentirlo ante la pobreza de la manifestación de dolor que ha acompañado a la muerte de Enrique Jardiel Poncela. Quizá sea mejor así. Lo importante no son los datos externos y oficiales del dolor. Lo im-

portante, para el escritor, es la magnitud de la obra que deja y el amor de los amigos. De Jardiel Poncela nos queda el ejemplo de su vida y la magnitud inaccesible de su obra teatral.

CRONICA CENTROAMERICANA DESDE EL SALVADOR

COSTA RICA

La Universidad costarricense tiene, al fin, casa propia. Bueno; pronto la tendrá en pie, ya que ha sido planteada afirmativamente la gestión de venta al Ministerio de Economía y Hacienda, acordándose inmediatamente solicitar la autorización necesaria a la Asamblea Legislativa. Según los últimos informes, el proyecto aprobado consiste en la permuta de los edificios de la Universidad por los de la Corte de Justicia, a fin de vender estos últimos a pública subasta, construyendo con el producto de la venta la gran Ciudad Universitaria, a cuyo efecto han sido cedidos amplios terrenos en San Pedro de Montes de Oca.

* * *

Según las últimas estadísticas, el Departamento de la Habitación de la Caja Costarricense del Seguro Social ha realizado una importante y práctica labor durante el año 1951. El total de las casas construídas por este Departamento estatal asciende a 173, con un gasto en conjunto de 2.247.100 colones. El Departamento de la Habitación ha destinado además la suma de 650.000 colones para préstamos de construcción en las provincias de San José, Cartago, Puntaneras y Guanascate.

* * *

Siguen los datos estadísticos, ahora sobre el analfabetismo en Costa Rica. Según el censo de población de 1950, Costa Rica tiene un total de 21,24 por 100 de analfabetos. En 1927 ascendía al 32,20 por 100. Este cálculo se recogió de grupos de población con edad a partir de los diez años, mientras que las estadísticas recogidas en 1927 se basaron sobre la población a partir de los nueve años. Por provincias, los números declaran que Heredia tiene el más bajo porcentaje (11,72 por 100) y Guanascate el más alto (32,50 por 100).

GUATEMALA

La United Fruit Company está de malas. Sabido es que el gran ciclón del mes de septiembre de 1951 devastó gran parte de las fincas propiedad de la Compañía Bananera. Claro que una empresa tan formidable como la United Fruit Company está al socaire de todo riesgo. Sin embargo, en vista que los negocios en Guatemala, a raíz del ciclón, no le van como quisiera, ha tomado

la gentil determinación de despedir a sus empleados, escudándose en la razón de que el banano había quedado indemne solamente en una de las muchas fincas de la Company. Como premio de consolación a la gran cantidad de campesinos que quedan parados, United Fruit Company ha declarado que, en un larguísimo plazo de dos años, no podrá readmitir a sus empleados, que suman sobre los 4.000, entre hombres y mujeres, que han quedado sin el pan nuestro de cada día. Se rumorea, por otra parte, que la Company abandonará el país, por considerar que las ganancias no son suficientemente satisfactorias.

EL SALVADOR

Los proyectos de reforma universitaria han llegado también a San Salvador. Ante el anuncio de un examen previo de aptitud para el ingreso en los Centros Superiores de Enseñanza salvadoreños, hecho por la Universidad Autónoma, diversos sectores de la sociedad salvadoreña han protestado con viveza, usando distintas tribunas de Prensa. Uno de los argumentos que más repetidamente se esgrime en contra de esta razonable modificación de los planes de estudios universitarios consiste en el hecho—incierto por muchos lados—de que «en otros países no se estila nada semejante». Y otros, los menos, contestan a ello asegurando con pruebas de que sí existe de hecho un examen previo al ingreso en las Facultades y Escuelas Especiales—en España, por ejemplo—, de cuya práctica pueden derivarse claras ventajas para la Universidad y para los propios bachilleres.

* * *

Uno de los temas que más ha interesado y apasionado en los últimos meses es la creación de una nueva ley de impuesto sobre la renta. La Prensa arremetió también contra el proyecto a la hora de su publicación, criticándolo duramente en sus aspectos técnico y económico. La Asamblea Legislativa estudió el proyecto, presentándolo tiempo después a la votación, consiguiéndose la aprobación de la ley con algunas modificaciones, que, por el momento, se desconocen. Esta ley pretende gravar fuertemente las rentas superiores a los 25.000 colones. «Y es de justicia—escribe un corresponsal salvadoreño—hacer constar que la nueva ley considera aspectos sociales muy laudables, que una sana doctrina social no puede menos de considerarlos sino muy provechosos y necesarios para el bien de la gente pobre y menesterosa.»

HONDURAS

Si en Guatemala no le han ido muy bien las cosas a la United Fruit Company, no se puede decir lo mismo de Honduras, donde esta poderosa empresa de explotación ha conseguido del Gobierno hondureño nuevas y amplias concesiones para el año en curso de 1952, que han sido aceptadas en su mayoría. Por de pronto, ya están en marcha normalizada varias nuevas plantaciones de banano, palma africana y abacá en extensos terrenos de la Costa Norte, en terrenos muy próximos a lo que ha sido para la Company, desde hace muchos años, el centro principal de sus operaciones agrícolas en Honduras. En las sesiones ordinarias del pasado mes de enero, la United Fruit solicitó del Congreso más concesiones relativas a la utilización de los ríos de Costa Norte, el

Chamelecón, el Ulúa y otros ríos. Prosiguen los trámites oficiales; pero se cree que la Fruit se saldrá, una vez más, con la suya.

* * *

Siguiendo con la cuestión agrícola hondureña, no hace mucho tiempo que una Comisión especial, nombrada por el Banco de Fomento de Tegucigalpa, se puso a estudiar con gran ahinco las posibilidades presentes y futuras de la agricultura hondureña. Es todavía reciente la fecha en que esta Comisión informó al Gobierno, haciendo constar, en primer término, que Honduras dispone de buenas tierras en las regiones bajas inmediatas a las costas de ambos océanos y en los valles del interior. Hecho público el informe de la Comisión, de diversos puntos del país se han levantado protestas, muchas de ellas de carácter exclusivamente técnico, contra las conclusiones de los técnicos, conclusiones que se califican de peregrinas, inexactas e ignorantes. Un comentarista de San Pedro Sula, por ejemplo, hace recordar a la Comisión la existencia de la región oriental de Olancho, que abarca la cuarta parte de la superficie total de la República, y que es una de las principales fuentes de riqueza nacional agrícola. Más lejos, los ingenieros y explotadores protestan contra el Banco de Fomento por aconsejarles prudencia en el cultivo del café, poniendo por razón la posible y ruinosa baja en el precio del café andando cuatro o cinco años. Por lo visto, la famosa Comisión ha olvidado, dicen los cultivadores, que, en 1951, el cultivo del café produjo a la economía hondureña una ganancia de ocho millones de lempiras en una exportación de 140.000 quintales, adelantando grandemente hacia una próxima liberación económica del país.

En resumen: parece ser que la Comisión del Banco de Fomento no ha estado muy afortunada en sus estudios y conclusiones.

MÉXICO

Pronto comenzará a funcionar el famoso oleoducto trasístmico que pondrá en comunicación aceitera las ciudades de Minatitlán y Salina Cruz. Su longitud es de 245 kilómetros, y su construcción y tendido ha causado muy serios quebraderos de cabeza a los ingenieros mexicanos que lo han puesto en funcionamiento. Los técnicos de Petróleos Mexicanos aseguran que esta sociedad ahorrará más de un millón de pesos mensuales por concepto de costo de transportes, y que, especialmente, la nueva obra resuelve un serio problema de abastecimiento y distribución de combustible en la costa del Pacífico. El oleoducto conducirá a Salina Cruz productos ligeros, como gasolina, kerosinas y gasóleos. Su construcción ha costado 25 millones de pesos, y funciona con una estación de bombeo situada en Minatitlán.

* * *

Han sido suspendidas las obras de la plaza monumental de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, en el Tepeyac. La noticia ha causado gran asombro entre el pueblo mexicano, ya que éste había contribuído generosamente con sus dádivas a estas obras. Pero ahora resulta que falta dinero. El Departamento del Distrito, que había prometido la entrega de cuatro millones de pesos en 1950 y de seis en 1951, no ha abierto aún sus arcas. Por otra parte, sólo se han recaudado dos millones de pesos del impuesto del Timbre guadalupano. El Comité de Planificación de la gran plaza se encuentra un tanto desorientado y no sabe qué hacer. Por otra parte, y esto ha contribuído

a desorientar al pueblo mexicano, se ha presentado con gran lujo de publicidad un nuevo y sugestivo proyecto de plaza mucho más bello que el anterior, pero que ha causado dudas y desconfianzas, ya que el anterior fué aprobado, y para su construcción el pueblo aportó sacrificadamente sus pesos de pobreza.

* * *

La Acción Católica Mexicana ha descubierto, sorprendida, que en México se están tramitando actualmente 1.560 divorcios en el Tribunal Superior de Justicia y en los Juzgados, divorcios todos ellos mexicanos. Y, en ocasión de las semanas de Bondad y Moralización, ha organizado unas encuestas que han confirmado estos datos, «estos tremendos datos, que revelan el relajamiento moral de la familia mexicana». Las estadísticas acusan el mayor porcentaje de divorcios en las clases pudientes y adineradas, y las separaciones conyugales se efectúan en mayor proporción entre matrimonios jóvenes (dos y tres años de casados), después de haber tenido uno o dos hijos. No sabemos qué decidirá la Acción Católica Mexicana ni tampoco las autoridades eclesiásticas. Pero no será suficiente medida el hacer público, como se ha hecho hasta ahora, que «el divorcio no se adapta al pueblo mexicano y destruye la estabilidad del hogar y la moral de la familia mexicana». Algo habrá que hacer, por otra parte, para cortar el mal ejemplo que la proximidad del costumbrismo divorciante de los Estados Unidos produce entre los mexicanos desde las pantallas cinematográficas y desde toda clase de literatura que a diario llega a México en implacables oleadas.

C. H.

A S T E R I S C O S

EL HECHO Y EL DERECHO DE LA CENSURA TEATRAL

* * * 1. LAS RELACIONES DEL ESTADO Y EL TEATRO.—El Teatro es una función social, ante la que el Estado puede adoptar distintas posturas, según la índole de su estructura política.

Estas posturas pueden reducirse a tres fundamentales: A Estado liberal, teatro libre. A Estado totalitario, teatro dirigido. A formas estatales autoritarias, teatro controlado.

La forma política prefigura, pues, el panorama teatral del país. El teatro, en absoluta libertad, puede dar—y de hecho da—una amplia gama escénica, que va, en la esfera moral, desde la «comedia de Santos» hasta la pieza pornográfica, y—en lo político—desde la crítica divertida hasta el grave y profundo ataque al Estado, como, por ejemplo, en el caso de los teatros comunistas que, en este siglo, han florecido en el seno de los regímenes demoliberales.

El teatro dirigido da, por el contrario, un panorama podado y uniforme. El Teatro se convierte en propaganda del Estado, que ahoga, de este modo, el talento y la personalidad de los dramaturgos, cuyos más elementales supuestos de trabajo quedan abiertamente negados por la política oficial. Estamos ante un teatro estrangulado y monótono, del tipo del que puede desarrollarse, por ejemplo, en la U. R. S. S.

2. EL PROBLEMA VISTO DESDE EL TEATRO.—Sin entrar, naturalmente, en la crítica de las formas del Estado, y encarando el problema desde el Teatro, me parece que, desde luego, la vida escénica no puede ser una actividad incontrolada y absolutamente en libertad. Lo que se hace en un escenario afecta de un modo grave a la Sociedad, y el Estado no puede inhibirse. Por el contrario, debe montar organismos de atención, puestos de escucha y de vigilancia, con capacidad legal suficiente para fiscalizar la actividad teatral del país a través de una censura.

3. LA CENSURA.—Admitido el hecho y el derecho de la censura, entramos en la consideración de su sentido y de su especialísima misión. A veces se ha

creído que la misión de la censura es puramente negativa. Se trataría, pues, tan sólo de podar el teatro de brotes pornográficos, inmoralidades o tendencias a la subversión política. En algún caso, la censura ha llegado a una más amplia poda, eliminando del panorama teatral toda obra «triste», «pesimista», «sombría», «deprimente». Se ha llegado a prohibir—en el Teatro, se entiende—el adulterio o el suicidio. Y, en cambio, se ha dado libre cauce a las obras «alegres», «optimistas», «risueñas».

Tal sistema de censura me parece totalmente equivocado. Parece asentarse sobre la base del optimismo como única situación legal. Dentro de este sistema se permite, desde luego, el desnudo en escena y el adulterio risueño, y se ciegan las salidas de la tragedia, que es el género teatral purificador.

Creo, en suma, que las consignas de la censura—inteligentes—deben favorecer (misión *positiva* de la censura) el florecimiento de la tragedia en vez de ponerlo fuera de la ley, ahogándolo y sofocándolo mediante la aplicación de normas que, afectando servir a la seguridad del Estado y a la moralidad pública, sirven, en realidad, al enmascaramiento, a la evasión, a la enfermedad y la muerte. La tragedia es siempre índice de la salud del pueblo. Un pueblo generalmente sano no tiene miedo de ver, en su teatro, la representación de sus heridas. Y entonces es capaz de curárselas. La prohibición de la tragedia es la defensa biológica de los pueblos infinitamente desorganizados y gravemente podridos.

4. MISIÓN DE LA FUNCIÓN DRAMÁTICA.—La función dramática es, desde este punto de vista, una función social purificadora. La tragedia, cargada de la angustia del pueblo y de la inquietud de la época, purifica al espectador, poniendo en tensión su ánimo, descarnadamente enfrentado con la realidad. La tragedia produce una emoción estética, con un tremendo núcleo ético. Al menos, la tragedia tal como está siendo concebida y formulada por los grandes dramaturgos del actual momento, que ponen el acento agudo de su preocupación en lo social.

Es cierto que la tragedia moderna pone muchas veces al espectador en una situación prepolítica, es decir, de elección. La denuncia de la angustia social nos coloca en trance de revisión de nuestros supuestos éticos, políticos y, a veces, metafísicos. El hecho de que alguna vez el espectador pueda tomar partido frente al Estado, justifica el alerta de los organismos de censura. Ahí entra en juego la sensibilidad censora. Es preciso evitar las falsas alarmas y hacer un profundo y detenido análisis de la obra en cuestión antes de cegar su salida al escenario. Junto a este material dudoso se presenta una amplia gama de teatro profundamente social que apunta sólo—aunque una mirada superficial parezca arrojar otro resultado—a una purificación radical, y en este sentido puede hablarse también de revolución, respetando la estructura y la forma general del Estado. La censura, y esto es lo que, a fin de cuentas, quiero decir, debe ser prudente y cauta. Un juicio de censura temerario es, desde luego, una acción muy grave. El obrar conforme a esquemas rígidos endurece el organismo censor y produce, en el campo de los escritores, penosas situaciones de descontento.

5. FINAL.—La censura, en vez de ahogar, debe favorecer la vida del espíritu. Aceptada como organismo de control del Estado, solicitamos de ella la máxima atención hacia el material en consulta. Y que no se repitan viejos, tristes y ridículos errores.

ALFONSO SASTRE

HISPANISMO LIRICO E HISPANISMO POSITIVO

* * * La Hispanidad puede ser abordada con dos enfoques: uno lírico y sentimental y el otro crítico y positivo.

Se ha dicho—y con razón—que la España actual no es madre de América hispánica, sino su hermana. Tanto los españoles como los hispanoamericanos descendemos de aquella gloriosa España antigua. Una misma herencia biológica—aun no suficientemente estudiada—y afinidad psíquica nos vincula en una hermandad racial. Bajo este crisol es fácil comprender el origen de esa espontánea simpatía y de esa fácil y mutua comprensión.

El origen de esa gran afinidad entre españoles e hispanoamericanos es una tríada: la lengua castellana—la más rica y armoniosa—, base de unión espiritual y de formación cultural—con los clásicos del Siglo de Oro—de nuestro mundo hispánico; la religión cristiana transmitida por esa España—como lo ha dicho el distinguido escritor chileno Guillermo Viviani Contreras—, que, para su eterna gloria, ha sido siempre católica, apostólica y romana, y que de su fidelidad a la Iglesia no ha defeccionado jamás, y el genio propio de nuestra raza, encarnado en el caballero cristiano.

Estos importantísimos factores—raíz y base de la Hispanidad—son por sí solos insuficientes, porque el concepto de grupo, la conciencia de comunidad está integrada por un pasado que, subsumido en el presente, vive actuando en él. Un Hispanismo positivo empieza por preguntarse qué piensa la España de hoy de Hispanoamérica y qué piensan los hispanoamericanos, como colectividad, de los españoles.

Los españoles sienten una irresistible simpatía hacia nosotros los hispanoamericanos. Ninguna recomendación, ningún pasaporte mejor en España que el ser simplemente hispanoamericano (y, si es mexicano, la simpatía es doble). Pero, sin duda alguna, hasta ahora los españoles nos valoran en menos de lo que somos. Les despertamos más esperanza que confianza. Nos fichan con ese tropicalismo más aficionado al énfasis que al rigor. En su mayoría, desconocen nuestros problemas sociales y los resortes de nuestra íntima psicología. Por fortuna, a últimas fechas, una porción escogida de españoles han comenzado a valorizarnos.

Por nuestra parte, los hispanoamericanos pensamos que España no puede darnos más de lo que nos ha dado. El viejo tronco ha cumplido su misión y sólo subsiste la Hispanidad como motivo de entonaciones líricas. Quienes hemos tenido la fortuna de vivir en España, hemos aprendido que el pueblo español es eterno, porque eternas son sus esencias: hidalguía, honor, austeridad, voluntad heroica, que desprecia el éxito pero no la empresa; gracia, capacidad de sacrificio y personalidad «unamunesca», basada en un supremo sentir la humana dignidad.

Urge la tarea de conocernos mejor—hispanoamericanos y españoles—para que nuestra misión sea estable y duradera. Familiarizarnos con nuestros problemas políticos y con nuestros problemas sociales. No se trata de saber qué va a dar España, sino de saber qué podemos darnos todos en cuanto unidos a todos y de qué podemos dar al mundo.

Un hispanismo positivo sugiere:

a) Una unión económica, de aduanas y de intercambio de productos. Para ello se requiere un estudio de la producción actual de España y de los países

hispanoamericanos, y después, buscar las facilidades de comunicación y comercio.

b) Un intercambio de almas, intensificando las relaciones culturales. España ha tomado una generosa iniciativa, ofreciendo becas a los estudiantes, llamando a conferenciantes, etc. Pero es menester, además, que España envíe a todos los países hispanoamericanos su producción de libros—que es muy abundante—sobre física, química, mineralogía, ciencias aplicadas, etc.

Así se llegará a la misión de fraternidad cristiana que salve a la civilización de las fuerzas del mal.

AGUSTÍN BASAVE JR.

POESIA, PROPAGANDA Y POLITICA

* * * Hace ya bastantes números que, en esta sección de sus «Asteriscos», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS publicó una nota titulada «Aves de paso de la poesía». En ella se trataba, con todo cariño y no sin dolor, de la efímera existencia que en el parnaso impreso de las ediciones literarias tienen las revistas de poesía, muy en particular aquellas consideradas como revistas jóvenes. Hoy, años más tarde, ante la aparición jubilosa de *Poesía Española,* que dirige el poeta José García Nieto, timonel afortunado de la desaparecida *Garcilaso,* no queremos dejar la coyuntura de referir dos palabras a estas publicaciones cuya presencia en el recuerdo y su sucesiva y renovada aparición en el zodíaco de la lírica han auxiliado indudablemente al surgimiento de esta *Poesía Española,* en edición de la Dirección General de Propaganda.

Habrá quien tuerza el gesto ante el título de la institución que sufraga con su mecenazgo una revista poética. Pero habrá que preguntarse también, en estos tiempos de propaganda a sueldo y de información noticiera e ideológica teledirigida, habrá que preguntarse, digo: ¿Cabe más alta y pura dedicación de los fondos de una Dirección General de Propaganda? ¿Puede sospechar el más escéptico de los derrotistas la presencia del más sutil engaño tras las ringleras sensibles de versos y versículos?... Hablo sin una «segunda intención» soterrada, de efectos políticos o de otra especie de proyección extrapoética. Pero habrá quien insista presentando muestras de poesía política, en las cuales la poesía (?) es mera alcahueta de intenciones bastardas. En el *Canto general* de Pablo Neruda hay algún material de esta índole. Recuérdese el ¿poema? dedicado a los «heroicos mártires» de Barcelona de 1951, de cuyo heroísmo se hacían solidarios nada menos que «los legendarios países del arroz»...

Pero aquí estamos hablando de poesía. Pura y simplemente de poesía; lo que no hay que confundir con la llamada poesía pura, que es otra cuestión. Una revista de poesía honrará a quien la haga, a quienes colaboren en ella, a la persona individual o colectiva, Pérez o Dirección General, a todos aquellos que con manos limpias y corazón de niño se acerquen al verso.

Poesía Española no es una revista de grupo. Porque no es una revista juvenil. Por qué estas revistas juveniles crecen con feracidad es cosa que puede atribuirse a la cristalización espiritual de una época en que, aisladamente o

en pequeños núcleos, una juventud tiene algo que decir. Quizá no es sino una reacción frente a lo existente, inquietud e insatisfacción por el legado paterno. La juventud es poco conservadora, nada tradicionalista. De ahí que quiera decir su mensaje, verdadero unas veces, puro espejismo otras. Su falta de ideas claras, junto al importante argumento económicoadministrativo, signan a estas gentiles criaturas con la fugacidad de las aves de paso.

Poesía Española tiene bajo sus plantas no sólo la experiencia de *Garcilaso*, sino las experiencias aunadas de múltiples publicaciones familiares. Nace en la madurez de un ambiente. Es ancha, clara, acogedora y fiel a la servidumbre lírica. Vaticinamos para su vuelo una larga presencia sobre nuestras cabezas inclinadas y menesterosas.

Y en cuanto a la Propaganda, si es con poesía, ¿quién la maldecirá?

ENRIQUE CASAMAYOR

T. E. LAWRENCE Y SU LEYENDA HEROICA

* * * El caso, tan complejo, de T. E. L., el genial Lawrence de Arabia, tal vez sea el ejemplo límite de las contradicciones en que se desvive el hombre contemporáneo y el testimonio de que la pasión y el esfuerzo pueden vencer a la angustia. El héroe otra vez, capaz de serlo precisamente porque advierte las incitantes justificaciones de la existencia, las «dulces cosas»—según decía Lawrence—y las «causas justas», y siente la necesidad de defenderlas y de combatir por ellas porque las ama.

Esta fuerza de amor, esta pasión, no necesita sustentarse en una concepción optimista del mundo. Pero el pesimismo del héroe tiene un fondo moral y está compensado por el impulso que le incita a superarlo. Es un pesimismo eficaz, en cuyo trasfondo palpita intermitente, como resplandor de faro, la creencia en la finalidad posible y la posible utilidad de sus actos. Al héroe le sostiene y le justifica la voluntad de servir.

T. E. Lawrence no estaba de acuerdo con su leyenda, que, conforme señala Edward Garnet, fundía la gloria del santo con la de la estrella cinematográfica. Sentía una deplorable duplicidad entre su ser auténtico, la esencia de su personalidad verdadera y el personaje Lawrence de Arabia, creado por él, nacido de su intervención en la guerra. Bernard Shaw lo señaló agudamente, pues conocía el caso por experiencia: «No quiso usted quedarse tranquilo, y ahora no tendrá más remedio que ser Lawrence hasta el fin de sus días y hasta el fin de lo que llamamos Historia moderna. Lawrence será para usted un clavo tan incómodo como lo es para mí, a veces, G. B. S., o como lo fué Frankestein para el hombre que lo fabricó.»

Para escapar a su persona, a la máscara heroica, Lawrence sentó plaza, bajo nombre supuesto, en la R. A. F., aceptando la situación y los trabajos del soldado raso, quizá para vivir una existencia que deparaba oportunidades de asentarse entre los hombres cuyas manos, cuyo ingrato esfuerzo cotidiano estaba forjando—o así lo creía—el mundo futuro.

No me parece honesto analizar de manera sumaria los motivos en que se

basó Lawrence para tratar de perderse en la masa uniformada. De momento únicamente quiero destacar su negativa a vivir en la leyenda, a cobrar dividendos de lo pasado, pues tal actitud constituye una lección útil para contrapuesta, por su rareza, a las rebeldías standardizadas.

El héroe sabe que el mal existe y conoce la extensión de sus dominios. Ni lo niega ni siquiera considera probable la derrota de las fuerzas demoníacas, de las tendencias miserabilistas, pero las combate porque lo cree su deber y porque es la única posibilidad de testimoniar su oposición. Luchará sabiendo lo improbable de su victoria, la imposibilidad de acabar con el mal. Será pesimista, pero el pesimismo no le impide confiar en que sus esfuerzos servirán para reducir, para atenuar el daño. En realidad, el héroe se revela como tal en la decisión de intentar lo imposible, mientras el miserabilista, que se define y existe no tanto por oposición contra ellas como por ellas, por el mal que le provee de razones, mantiene contra él una actitud muy ambigua. Si el mundo cambiara sus acusadores, perderían su ser, su razón de ser, en tanto que el héroe, conclusa su tarea, podría abandonar el personaje creado en la aventura y tornar al antiguo yo.

La conducta de Lawrence ilumina retrospectivamente la de otras figuras históricas. Incluso el César, reconstruído por Thornton Wilder en *Los Idus de Marzo,* es bastante lawrenciano en su empeño de parecerse a los demás mortales, de vivir como ellos y de acreditar la realidad de un ser distinto a la imagen forjada por los contemporáneos. De la novela de Wilder se deduce que, si César acepta la muerte sin otro movimiento de asombro que el producido por ver a Bruto entre los asesinos, es porque, más que la suya propia, está en juego la vida del hombre público que paulatinamente había ido devorándole.

RICARDO GULLÓN

KNUT HAMSUM HA MUERTO

* * * La noticia nos ha llegado desde Oslo, la antigua Cristianía de «Hambre». Es una nota escueta, lacónica, objetiva y fría, como buena información periodística. Knut Hamsum ha dejado de existir a los noventa y dos años, en su finca próxima a Grimatad. La muerte le sorprendió durante el sueño en la madrugada del día 19 de febrero último.

A decir verdad, Hamsum estaba un poco muerto para nosotros. Después del proceso de desnacificación, en que fué condenado al pago de 325.000 coronas, su sordina de viejo vagabundo dejó de sonar y los bosques quedaron silenciosos. Hamsum, desde entonces, si no físicamente, había muerto.

El «nacismo» del novelista noruego, mantenido hasta el último instante, se manifestaba ya en su novela *La última alegría. Ellos*—es refiere a dos turistas ingleses—*pertenecían a la nación de trotadores del mundo, de conductores de carros y de vicios, que el sano destino de Alemania matará algún día.* Es curioso observar cómo, por el contrario, Kaj Munk, dramaturgo y poeta danés, pasa, durante la ocupación de Dinamarca, de ardiente admirador de

Hitler a caudillo de la resistencia, y acaba sus días en una carretera, asesinado por la Gestapo. Hamsum, no. Hamsum milita dentro del colaboracionismo, y no es condenado a muerte después de la liberación a causa de su edad avanzada.

La obra del novelista noruego se caracteriza fundamentalmente por su profunda humanidad. Sus novelas vienen a ser como una sola y gigantesca novela, compendio de todas las obras humanas. No odia al hombre, sino que goza y sufre con él. La vida es hermosa, es un préstamo que se nos ha hecho. Sus personajes nacen, viven y mueren sin que nada fenoménico suceda a su alrededor. Viven sus vidas naturalmente, afanados por las cosas menudas, cotidianas y vulgares. Son sencillos, ingenuos y pícaros a la vez. Se sorprenden ante un reloj o una sortija y bailan, en las noches de sol, bien en el bosque, en el granero o en la cocina del comerciante señor Mack, de Sirilund, mientras Swend, el sereno, canta con voz de barítono y se pavonea delante de las chicas. «Oh, vosotras, muchachas de Sorosi.» Nada se fuerza; todo discurre dentro de cauces lógicos, pese a esas reacciones extrañas que a veces nos sorprenden y sacuden. Sin acartonamientos, tesis preestablecidas u otras zarandajas intelectualoides, que tanto dañan a la literatura de creación. Hamsum siente horror por todo lo erudito o intelectualizante. *En la última hora*—exclama—*balbucearé a los que me asistan: «Dios me libre de ser sabio.»* Esta actitud suya proviene de que—escritor anárquico, en perpetuo desorden estético—no se había formado literariamente en ninguna escuela ni disciplina universitaria. Labrador, comerciante, aprendiz de zapatero, maestro, conductor de tranvías, capataz picapedrero, no principió a escribir hasta los treinta años, publicando a los treinta y cuatro, en París, *Misterios*, novela por la que se le acusó de plagiario de Dostoiewski.

Otra constante de la obra de este gran escritor viene dada por esa búsqueda y encuentro con Dios en la Naturaleza. Y aquí se nos aparece un Hamsum místico, arrobado en la contemplación. A veces, su idilio con el bosque es roto por un susurro, por algo extraño que le conmueve. Siente como si el lugar donde se encuentra hubiese sido abandonado por alguien. Entonces se detiene, no habla, no canta, se limita a mirar. Y piensa: éste es Dios. Otras veces—igual que nuestro Unamuno—se abisma en el murmullo del bosque y escucha el canto sideral de las estrellas.

En realidad, Hamsum, a través de toda su producción, propugna una vuelta a la tierra, único medio de que los hombres regresen al cauce natural de sus vidas. Pero esta nota, común a la de la novela «social-realista» norteamericana—ese angustioso deseo de escapar de la opresión de los rascacielos—, se diferencia de ella en que Hamsum habla desde el corazón de los bosques, en tanto que los novelistas estadounidenses sueñan nostálgicamente con la tierra, que aparece lejana como un telón de fondo.

Hamsum escribe dentro del realismo; pero el suyo es un realismo trasmutado, poetizado, en perpetua búsqueda de lo eterno. No es el realismo escueto, imitativo, de reportaje, del que suele servirse la novela tradicional, sino una profundización dentro del realismo o, como dirían los franceses, una «evasión» en razón de una mayor hondura. Su manera de escribir, por otra parte, es sencilla, personalísima, y la psicología de los seres que crea no responde a un cientificismo, sino que, por el contrario, huye siempre de la resolución de teoremas psicológicos.

De entre su copiosa y universalmente leída producción—más de setenta novelas, aparte su labor poética—, son piezas de indiscutible valor: *Pan, Hambre, Bendición de la tierra, Rosa, Benoni, Misterios, La trilogía del vagabundo, El juego de la vida, La ciudad de Segelfoss, Argonautas de cristal, Termina el combate...* Y en todas ellas, Hamsum nos ha dejado pequeños mundos vivos, palpitantes. Sirilund, con el comerciante señor Mack; Eduarda, su hija; Swend, el sereno; el cartero Benoni; Senllarah, con Isak el margrave; Inger, Barbro, Livert, Brede Olsen... Todos viejos conocidos, a quienes nos sorprende no encontrar al doblar la esquina de cualquier calle.

Hamsum se ha ido ya, posiblemente—como acaba una de sus novelas—, cuando del lejano Sur llegaba el lúgubre canto de los cisnes salvajes. Y ha muerto en olor de juventud, de su juventud de noventa y dos años. Los jóvenes le preocupan, se advierte en toda su obra. Sus «grandes hierros» arden, se consumen para el «espíritu nuevo, el joven espíritu de Noruega». *La última alegría* la escribe a su amiguito, desde el centro de los bosques, en soledad, a solas consigo mismo. El viejo vagabundo toca con sordina, habla a la juventud, le ofrece sus «grandes hierros ardientes». *Amiguito*—dice—, *ven aquí, que voy a sacar un espejo del bolsillo para reflejarte el sol en la cara e iluminarte.* Nada más.

José María de Quinto

DONDE UN POEMA PRETENDE HACERSE CLASICO

* * * La revista *Trivium*, que edita el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, ha publicado, no hace mucho tiempo, un interesante estudio de Carlos González Salas, titulado «Situación de la Literatura tamaulipeca», en que se transcribe la siguiente muestra de poesía prehispánica en los indios tamaulipas:

NO OHGIMAH KA TAMUGNI	*Fuimos gritando a pelear al monte*
JURINIGUA MIGTICUI	*al modo de leones que comen carne*
COAPAGTZI COMIPAAHCHU	*A los enemigos que nos querían matar*
DOGHI MEHGME PAAHCHICHU	*fuimos a hacerlos morir a pedazos*
TZE PONG, EZE XIRI, TZZE MAHKA	*La cuerda, la flecha, el arco,*
MING COHCOH, MING CATAMA	*nuestras fuerzas, nuestros tiros*
TZI PAMINI CUGTIMA MEMEHE	*los hicieron huir sin poder correr*
AAHCHIGUATA TZICUINE, MING METEPEH	*Las mujeres, los muchachos, nosotros [los vimos;*
MING MAAKENE, MING MAATZIMETZU	*nosotros gritando de gusto, nosotros [dando brincos*
COOMATEPA CUILICICUIMA PAAGCHICHI	*nos venimos; allá muy lejos los deja- [mos muertos*
AAHCHIGUATA MOHKA MIMIGIHI	*Las mujeres ya no estarán llorando*
CHENOHGIMA XIRI KA TAMUGNI	*para que vayamos con flechas a pelear [al monte*
AACHIGUATA HENING MAAMEHE	*Las mujeres y nosotros gritando de [gusto*
BAAH KA PEYOY HEMEGUCHE.	*beberemos peyote y nos dormiremos.*

La transcripción y la copia literal del poema proceden del padre fray Vicente de Santamaría, quien las publicó en la *Relación histórica del nuevo Santander*. El bueno del padre Santamaría, que podía muy bien haber dejado las cosas en el punto feliz del descubrimiento de tan bello poema, quiso pasar, no obstante, a más primores, y trasladó a *pulido metro* la composición. El resultado de sus esfuerzos es como sigue:

Fuimos gritando a la guerra
al modo de los leones bravos,
a los crueles enemigos
la dura muerte llevamos.
La cuerda, el arco, la flecha,
nuestro vigor, nuestros tiros
les hacen temblar de miedo
y lo publican a gritos:
con nuestras caras festivas,
dejamos el triunfo a las espaldas,
y nuestras mujeres ya
no llorarán venganza:
con ellas y nuestro gozo
coronarán el festejo
los raptos de la embriaguez
y los encantos del sueño.

Casi no es necesario decir más. El simple cotejo vale por toda una lección de poética. Solamente plantearemos ante los ardientes y actualísimos polemistas sobre «arte clásico» y «arte nuevo», la siguiente pregunta: ¿cuál de las dos formas de exposición reputarían por clásica, a la luz de lo inmutable de la poesía? ¿La primitiva o ingenua? ¿La artificiosa o «clasicista»? Y nada más por hoy.

A. M.

RECUERDO ESPAÑOL DE DANIEL URRABIETA VIERGE

* * * El Museo de Artes Decorativas, de París, ha celebrado, en el otoño último, una exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de Daniel Vierge para los franceses, Daniel Urrabieta Vierge para los que le conocieron algo más que por su obra.

Ante la celebración de tantos centenarios se nos ha pasado a los españoles el recuerdo de un gran artista que, nacido en Madrid el 5 de mayo de 1851, revolucionó con sus singulares dotes el arte de la ilustración. Las revistas fin de siglo se disputaban los dibujos de Daniel Vierge, en donde los sucesos más diversos—guerra, ceremonias, exposiciones, escenas callejeras—se vieron plasmados por la retentiva extraordinaria y las dotes de dibujante de Vierges, unido a un vigor, ingenio y sentido de la luz y del movimiento excepcionales. Hijo de Daniel Urrabieta Ortiz, grabador muy renombrado, su infancia discurre en un ambiente de artistas y hombres de letras.

En días de nuestras guerras coloniales, los batallones salen acompañados

del pueblo entre vítores y músicas. El desfile es vistoso y llama la atención del pequeño Daniel, quien al regresar a casa coge lápiz y papel y dibuja un soldado. Apenas ha cumplido seis años, y en sus infantiles balbuceos se pueden advertir dotes poco comunes. Ingresa como alumno en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sus maestros son Madrazo y Carlos Haes—renovador de la técnica del paisaje—, ambos pintores de la Corte.

La situación de España es insegura. El padre decide trasladarse a París con toda la familia. El tren va a partir y Daniel no aparece. La máquina resopla, suena el pito y... Daniel es encaramado por una ventanilla. En la mano lleva el cuaderno de apuntes, donde ha tomado un cuadro lleno de vida y color: la estación y el ir y venir de su público heterogéneo.

Será un signo en su vida la prisa y el arrostrar a veces hasta un peligro por obtener una nota gráfica palpitante. En Francia, la situación no es más tranquila. «La Siège y la Commune», con sus hechos, proporcionan a Daniel material suficiente para sus dibujos. Es el narrador gráfico de este período, y con tal acierto, que apenas a los veinte años es nombrado colaborador del *Monde Illustré*, en donde empieza a firmar sus trabajos con el apellido de la madre: Vierge. Se ha cumplido lo que nos recordaba Duhamel hace poco, con tanto humor como acierto: que los franceses sabían adueñarse de todas las cosas bellas, y la obra de Daniel Urrabieta lo era.

Se inicia para el joven Vierge una loca carrera de triunfos y trabajos. Un equipo de colaboradores recoge sus dibujos, prepara las planchas, y graban en madera su producción, cada vez más variada y más palpitante, recogiendo en todo momento escenas que ilustraron los periódicos europeos del siglo, e incluso llevará a América el eco de una vida llena de sugestiones.

Una nevada en París da motivo a Vierge para tomar notas sencillas ingenuas o llenas de intención, en donde el documento gráfico no excluye el dato de época o la visión humorística.

Presentado a Víctor Hugo y a Michelet, se convierte en el ilustrador por ellos preferido de su obra respectiva.

Daniel Urrabieta está llegando a su apoteosis universal. Va a comenzar la ilustración de lo que será su obra maestra: *El Don Pablos de Segovia*, de Quevedo. Un ataque de hemiplejía le priva del habla, y para siempre, del uso de su mano derecha.

Se inicia entonces una larga convalecencia—tres años—, repartidos entre su España y Francia; es una lucha entre la voluntad indomable de un auténtico temperamento y el cuerpo maltrecho y cansado.

Su hermana Lola le hizo un dibujo durante la recuperación—más que convalencia—, en que al fondo se divisan las torres del Ayuntamiento madrileño: Daniel, extático, envuelto en mantas, pierde la mirada en el escenario de su niñez, cuando bajaba a Cuchilleros o a la Plaza Mayor, los días de mercado, a garrapatear escenas y tipos populares. Por un milagro de voluntad comienza a dibujar con la mano izquierda. Vuelve al trabajo con nuevas energías e inicia entonces la ilustración de libros sobre temas españoles: *El Barbero de Sevilla*, *El último abencerraje*, *La monja Alférez*. Su energía característica de entonces se torna más débil, más delicada y minuciosa. Un largo viaje por la Mancha le sirve para preparar la ilustración de *Don Quijote*, su obra, junto con *Don Pablos*, de más renombre. Será también su canto de cisne, pues muere, en mayo de 1904, de un nuevo ataque en su villa de

Boulogne-sur-Seine. El Museo de Artes Decorativas, de París, ha recordado con generosidad a quien supo conocer y hacer amar la capital francesa. Hoy, como un eco de aquella Exposición, el Instituto Francés, de Madrid, nos ofrece una muestra muy valiosa de sus obras, documentos, libros, etc. No es sólo un modesto homenaje a este gran artista madrileño, parisiense de adopción, y que fué uno de los testigos más expresivos de la vida francesa en la Tercera República, sino un recuerdo amable y una lección provechosa para quienes desprecian cuanto ignoran del hombre que fué el mejor intérprete para los franceses del paisaje español y de las obras maestras de la Literatura española.

T. S. M.

MISERABILISMO

* * * El término había sido empleado por los alemanes, pero Jean Schlumberger, en 1937, lo acuñó y precisó, respondiendo a la necesidad de definir adecuadamente un estado de espíritu que, si ya entonces estaba en auge, creció luego hasta niveles amenazadores.

Se registra en la literatura moderna (y no sólo en la francesa, aunque en ella alcance significativo volumen) una tendencia a poner de relieve acontecimientos, fenómenos e inclinaciones en que se manifiesta con crudeza la parte de naturaleza humana dominada por la miseria inherente a su condición, para, a la vista de tales lacras, declarar imposible e insincera cualquier tentativa de perfeccionamiento o incluso de cambio.

Considerar al hombre cautivo de su propia miseria y suponerse condenado a soportarla conduce, más que a la rebeldía, a la desesperación y a la angustia. A la angustia existencial de quien cree vivir en el absurdo y sin finalidad, nacido para la muerte, anticipo de cadáver y al borde de la podredumbre. Los escritores miserabilistas (algunos los llaman hoy, con grave error, existencialistas) decretaron la nulidad de la esperanza y rechazaron como fútiles y especiosas las razones en que se funda. Sus libros tienen un aspecto tajante y desesperado; sus palabras, aun siendo sinceras, suenan a falso, pues el hombre es algo más que basura; hay siempre en él una secreta fuerza, pasión y voluntad de corregir y de corregirse, de mejorar y de mejorarse.

El miserabilismo es una actitud parcial y lo es deliberadamente en cuanto se niega a ver la real complejidad de la imagen que pretende reflejar. El hombre no es sólo el recipiente de inmundicias inventado por su pesimismo, pues si la inmundicia no le es ajena, a su lado, contrapunto justificativo, sitúanse delicadezas y emociones que le enaltecen, sentimientos que le justifican.

Al mundo negro y torvo del miserabilismo no es justo contraponerle el mundo rosa y bobo de las inepcias «idealistas». El problema no se resolverá enfrentando la negación absoluta a la afirmación gratuita; para acercarse a la verdad, es necesario sopesar ponderadamente la totalidad de contrastes en que el hombre existe. Pensar cómo pueden coincidir, cómo coinciden en el alma movimientos contradictorios de fe y desesperación, con sutiles desviaciones que implican el alternado predominio de la una o la otra.

R. G.

INDICE

Páginas

BRÚJULA DEL PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

ASTERISCOS

Portada y dibujos del pintor suizo Louis Lecoultre. Ilustran el ensayo «Arte y sociedad» dibujos de Carlos Ferreira, Pablo Picasso, Salvador Dalí, un alzado de iglesia barroca andaluza y una pintura prehistórica de la Cueva de Alpera. El estudio «Europa, campesina» va ilustrado con tres dibujos de Vincent van Gogh, y el de «Solana, escritor; Solana, pintor», con dibujos de éste, con un retrato de José Moreno Villa.

En páginas de color: «¿Adónde va Hispanoamérica?», con «El espíritu de México», de Angel Herrera Oria, y «Cómo ve España un español con los ojos abiertos», de Fernando Martín Sánchez Juliá.